

الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة السانية وهران
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

بعنـــــــــوان

تجليات العجائبي في الخطاب الروائي

رواية التبر إبراهيم الكوني

مقاربة أسلوبية

مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب

صاحب المشروع: الأستاذ الدكتور: هواري بلقاسم

من إعداد: الطالب
بن دبلة جلول

إشراف الأستاذ الدكتور
هواري بلقاسم

أعضاء اللجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور: ناصر اسطمبول ....رئيسا

الأستاذ الدكتور: هواري بلقاسم ....مشرفا ومقررا

الدكـــتـــور : برونة محمد ....عضوا مناقشا

الدكـــتـــور : مختاري خالد ....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1432- 1433هـ الموافق لـ 2011- 2012م

الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة السانية وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

بعنـــــــوان



رواية التبر إبراهيم الكوني

مقاربة أسلوبية

مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب

صاحب المشروع: الأستاذ الدكتور: هواري بلقاسم

من إعداد: الطالب

بن حبلة جلول

إشراف الأستاذ الدكتور

هواري بلقاسم

أعضاء اللجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور: ناصر اسطمبول ....رئيسا

الأستاذ الدكتور: هواري بلقاسم ....مشرفا ومقررا

الدكـــتـــور : برونة محمد ....عضوا مناقشا

الدكـــتـــور : مختاري خالد ....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1432- 1433هـ **الموافق لـ** 2011- 2012م

الإهـــداء

إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما وجزاهم الله عنا كل خير.

إلى أم حبيب.

إلى فلذات الأكباد محمد الحبيب –إيمان –إكرام – يوسف وأسامة.

إلى أساتذتي الكرام: بقسم اللغة العربية بجامعة السانية وهران.

إلى أستاذي الفاضل الدكتور شعيب إبراهيم - إلى أصدقائي جلول عمر –بوعلاوي –بلقاسم - سليمان –بولفعة –قباني –محمد.

إلى كل من أحبني وتمنى لي الخير.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع حبا وذكرى غالية.

شكر

قال الله عز وجل: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴿٧﴾ ﴾ [إبراهيم]، فأشكر الله جل وعلا على نعمه التي لا تحصى، ومن هذه النعم نعمة التوفيق لإعداد هذا العمل.

وقد صح الخبر عن نبينا عليه السلام أنه قال: لا يشكر الله من لا يشكر الناس، و من حسن شكر نعم الله شكر أفضال العباد علينا فلك أستاذي الفاضل الهواري بلقاسم عظيم شكري على حسن المعاملة والتوجيه والإرشاد سائلا الله لك دوام الخير والعافية.

كما أتوجه بخالص الشكر والامتنان إلى الدكتور إسطنبول ناصر فنعم الأخ والصديق ونعم الناصح والمرشد.

كما أتوجه بالتقدير الخالص إلى الدكتور طاهر بلحيا الذي غمرني بفيض من الاحترام والمعاملة الطيبة.

وأتوجه بالشكر الجميل للسادة الأساتذة الذين شرفوني بقراءة هذا العمل ومناقشته ونقده وتصويبه.

والشكر والعرفان إلى كل الأساتذة بقسم اللغة العربية وآدابها لما لاقيت منهم من تكريم وتوجيه ونصح جميل.

ثم الشكر إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل: الدكتور تاج محمد – الدكتور زروقي عبد القادر – الدكتور محمودي – والإخوة الأفاضل: عمر علواش – حمزة بوجمل – عدة جلول – عدة قادة – مداح أحمد – سي سهلي جمال – بغدادي مزوزي – بولخراص محمد – صادقي عمر – مدير وعمال مكتبة جاك بارك فرندة.

التحية والاحترام والتقدير إلى مجموعة البحث: عبد الرحمان – عبد القوي – الطيّب – فاطمة ولمياء.

مُقَدِّمَة

لقد استطاعت الرواية خلال الفترة الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الحالي أن تحقق ثراء فنيا متميّزا وذلك بانفتاحها على التجديد واستشراف تجربة إبداعية وسردية متكاملة تخطت بها التقليد إلى مولود جديد مهووس بسمات التجاوز إلى أشكال فنية وتعبيرية كسرت القيود وتخطت الحدود لتعطي للراهن المعيش صورة أخرى بها تنتقده وتبنيه من جديد بعيدا عن الالتزام الاجتماعي والسياسي وبأساليب وتقنيات مستحدثة تتمرد بها اللغة عن قوالبها الجاهزة إلى تشكيلات تعبيرية غير مألوفة تشتغل على أنماط التجريب وتحديث السرد لنسج نصوص ذات معمارية قائمة على الإثارة والغرابة، مفتوحة على السيولة الدلالية التي يضمنها التلميح أكثر من التصريح، والخيال أكثر من الحقيقة واللامعقول أكثر من المعقول.

إن العجائبي بالرغم من الاختلاف في اعتباره جنسا أو أسلوبا وتقنية يعد أهم بديل لجأت إليه الرواية، فاقترانه بالتخييل والغرابة والإثارة شدّ إليه الأقلام الروائية التي آثرت الممارسة الحديثة في الكتابة السردية في محاولة لتكسير الواقع وتمرير الرسائل والانتقادات على المستوى الاجتماعي والسياسي من خلال الرمز والإيحاء وليس ذلك هروبا من العالم الواقعي فحسب أو تصويره بأفضل صورة بل كشف مألوفيته وزيفه من خلال الإيغال في فضاءات المتخيّل وانطلاقا مما يشكله العجيب باعتباره مكونا من مكونات هذا من الواقع المعيش وذلك من خلال قدرة الرواية على التقاط المتباعد والمتنافر والمركب، بعيدا عن الإيقاع المألوف وفي نسيج روائي ذو طبيعة خاصة يستطيع أن يؤلف بين العناصر المختلفة والخاصية الحوارية التي تجمع بين الأضداد.

في هذا السياق تمثلت إشكالية البحث في: ما العجائبي؟ وما هي غايات توظيفه واستثماره في الكتابة الروائية؟ وأين يتجلى في كتابات إبراهيم الكوني من خلال رواية التبر؟.

إن هذه التساؤلات وأخرى ضمنية حاولت أن أجيب عليها، معتمدا في ذلك على المنهج الأسلوبي دون إقصاء بقية المناهج ، ولم يكن اختياري لهذا البحث من قبيل الصدفة وإنما تمثلت في ذلك أمرين اثنين أولهما: عملا بتوجيهات وإرشادات أساتذتي الكرام وأخص بالذكر الدكتور اسطنبول ناصر لأنه شجعني كثيرا على تناول هذا الموضوع، وثانيهما حبًّا في معرفة كل ما هو جديد، فالعجائبي من الموضوعات الجديرة بالتناول وهو في أجندتي الثقافية غريب ينبغي أن يكون قريبا ولا يكون ذلك إلا بساعد البحث والجد.

كان لإبراهيم الكوني قصب السبق أن تناولته الألسنة المتبصرة بالثناء والتميّز، وتداولته الأقلام النقدية من خلال الوقوف على كتاباته التي جسدت العجائبي على غرار ملحمة الحدود القصوى لسعيد الغانمي، النص الأسطوري وتشظي الدلالة في رواية نزيف الحجر للدكتور: كواري مبروك، الرواية والأسطورة لفاطمة سالم الحاجي، وما رواية التبر إلا واحدة من هذه الدرر التي ارتأيت أن تكون مثالا رمزيا لبقية المتون.

من دواعي اختياري المنهج الأسلوبي كونه يبحث في الظاهرة الأسلوبية من خلال النصوص الأدبية وطموحه في ذلك إصباغ الطابع الموضوعي في معالجة الظاهرة الأدبية، والوقوف على كل طريف فيها ومدى تأثيره في المتلقي من خلال التفاعل بين الدال والمدلول وتناغم السمات الجمالية

للأسلوب لصنع شاعرية الكلمة والتركيب، كما أني لم أغفل بقية المناهج بما رأيته أصلح وأثرى للعمل الإجرائي.

وآثرت تقسيم بحثي هذا إلى مدخل وثلاثة فصول، حسبي في ذلك الإجابة من خلالها عن التساؤلات التي فرضت نفسها على الإطار العام للبحث:

المدخل: وفيه تعرضت لمفهوم العجيب والعجائبي في التراث العربي والعالمي حسبي في ذلك الوقوف على الظاهرة كون وجودها في الآداب القديمة قائما وإن لم يكن على المستوى الأكاديمي فإن القصص والروايات احتضنتها بشكل لافت، ثم تناولت المفهوم من جهة النقد الأدبي خاصة مع الالتفاتة الأكاديمية لـ "تودوروف" في كتابه المميّز "مدخل إلى الأدب العجائبي" وليس ذلك على سبيل الحكر طبعا فانفتاح الأدب الحديث خاصة على العجائبي كان بغية تقديم رسائل تتبنى قضايا الإنسانية وتعالج غطرسة الواقع في ثوب آخر مليء بالتجديد والتجريب.

الفصل الأول: قسمته إلى ثلاثة مباحث رأيت أهميتها في معالجة العجيب والعجائبي.

المبحث الأول: وأفردته لدراسة الروافد الهامة التي يمتاح منها العجائبي مادته الخام على غرار الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وغيرها.

المبحث الثاني: ركزت فيه على بلاغة العجيب في الخطابي الروائي وزاوجت فيه بين النظري والإجرائي مستلهما بذلك بعض التشكيلات اللغوية والاستعارية والمجازية من خلال بعض النصوص المقروءة بعيدا عن المدونة محل الدراسة.

المبحث الثالث: تعرضت فيه إلى مورفولوجيا الرواية العجائبية من خلال العناصر الأساسية المكونة للخطاب الروائي خاصة الشخصية، والكرونوتوب، ولم أفرد للحدث بحثا بعينه ذلك أني أتيت على ذكره أثناء تناول الشخصية والكرونوتوب وأرجأت التفصيل فيه في الفصل الثاني بتناولي رواية التبر إجرائيا.

الفصل الثاني: ركزت فيه على الجانب الإجرائي من خلال مقاربة رواية التبر لتتبع مظاهر العجائبي فيها فتناولت فيه بداية رمزية العنوان ومبحثين آخرين، خصصت الأول منها لتتبع النصوص التي تقاطعت مع رواية التبر في محاولة لمعرفة تأثير ذلك وسر انتقاء المؤلف لهذه دون تلك، أما المبحث الثاني أفردته للتحول التكويني لتيمة الرواية "التبر"، وحاولت من خلاله تتبع الشخصيات والحدث والكرونوتوب ومدى خدمتها للعجيب والعجائبي.

الفصل الثالث: واصلت فيه الجانب الإجرائي وركزت فيه على التراكيب الصوغية لبلاغة الخطاب الروائي العجائبي من خلال مبحثين أولهما التشكيل اللغوي حيث تعرضت لجملة من التقنيات التي آثرها المؤلف في متنه هذا، وثانيهما التشكيل البياني من خلال مساهمة الصورة الفنية في صنع مظاهر العجائبي نظرا لما تؤديه اللغة من وظيفة إشارية فهي لسان ورافد له.

الخاتمة: لم يكن تناولي لهذا البحث بالأمر الهيّن فبقدر ما وجدت من دعم ومساعدة بقدر ما أعاقتني بعض الصعوبات وفي مقدمتها قلة المراجع التي تناولت الموضوع خاصة في الجانب الإجرائي

ذلك أنّ الدراسة الأسلوبية لمثل هذه المواضيع شحيحة وعادة تفتقر إلى آليات التناول الواضحة والتي يمكن الارتكاز عليها خاصة مع تداخل المناهج فيما بينها.

وختمت بحثي بعصارة ما توصلت إليه من استنتاجات دبجتها في آخر البحث ولا أدعي الكمال، فما ذلك إلا مما تعلمناه من أفواه الرجال وجمعناه من صفحات الكتب ولا يخلو أي عمل من هنات وسقطات، فأهل العلم لها بالتقويم والتعديل أقدر، فالتقصير من الإنسان والتوفيق من الله، ولأهل الفضل علينا كامل الشكر وحسن الثناء.

مـــــــدخـــــــل

العجائبي : المفهـــوم والروافـــد

تمهيد

1 – العجائبي : المفهوم

أ – مفهوم العجيب والعجائبي في النقد الأدبي

ب – العجيب والعجائبي في التراث العربي العالمي

ج – العجيب والعجائبي في الأدب الحديث

2 – الروافد الميثولوجيا للخطاب الروائي

أ – الأسطورة

ب – الخرافة

ج – الحكاية الشعبية

تعد الرواية العجائبية فضاء رحبا ، وحقلا واسعا يتمثل مجموعة من التطلعات والاستهامات بين الخوف والدهشة والقلق والتصادم ، بين الوعي واللاوعي ، بين المعقول واللامعقول ، همها أن تكون مرآة عاكسة للمجتمع بكل تناقضاته ، ممدة إياه بسلاح إبداعي لمواجهة هذه التناقضات وحين نركز على الرواية العربية فإن أهل الاختصاص توصلوا إلى تحديد أربع بنى أساسية كانت من اهتماماتها ، يمكن الإشارة إليها على النحو الآتي: [1]

- تيسير الفجوة في الخطاب الروائي بين ما هو عاطفي واجتماعي ، وتعرية المستتر.
- الاهتمام بالشعور الباطني .
- العمل على تطويع مكونات الخطاب الروائي من أدوات سردية متنوعة تتقصد الهامشي المخبوء وتستنطق المسكوت عنه.
- استثمار وتقبل أشكال تعبيرية كالفنتاستيك لتفسير تجربة الكائن بخلق الغرابة المقلقة والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتهما.

ولعل تركيزنا في هذه الدراسة سيكون على العجائبي (fantastique) الذي انتشر في السنين الأخيرة انتشارا واسعا بين النقاد ما دفع إلى التباين والاختلاف في تعريفه وتحديده إذ لا يمكننا كمبتدئ إلا أن أتعرض لهذا التباين وهذا الاختلاف قبل أن أحسم أمري ، وأرجح رأيا أذهب إليه

1 – ينظر: د . شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الحرف للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط . 2 ، 2007 ص 9 – 10

وأعتمده ، بعد ذكر المضان التي تطرقت إليه وأسهبت في الحديث عنه ، ثم إن الموضوع كما يعلم الباحث قد تشعب كثيرا ، وأخذ مناح متعددة ، والإلمام بها كلها أمر مستبعد لكنه غير مستحيل.

1 – العجائبي : المفهوم

أ – مفهوم العجائبي في النقد الأدبي:

لقد كان ينظر إلى العجائبي على أنه مجرد حالة خاصة للمتخيل يندرج ضمن تراث الأساطير والفلكلور لمختلف الثقافات وظل كذلك إلى أن ظهرت الدراسة الحديثة مثّلها كبداية « تودوروف » في كتابه « مدخل إلى الأدب العجائبي » والتي سنتعرض لها لاحقا بعد أن نرى جملة من الآراء.

يرى « لويس فاكس » أن الأدب العجائبي كان يجتذب علم النفس لأن كثيرا من حكاياته تسرد الكوابيس وتصف اضطرابات عصابية وهذيانية أثارت انتباه علماء النفس فاستغلها خاصة « فرويد » واتخذها عالما يخدم التأويل والطروحات الخاصة باللاشعور ، والعصاب ، والأنا الأعلى وغيرها ، ولم يكن لعلم النفس وحده هذا الاهتمام ، فالشأن نفسه كان شأن علم الاجتماع الثقافي الذي استعان بالعجائبي (fantastique) لينمي فرضياته حول طبيعة تكون المجتمعات(1).

ويعد « فلاديمير بروب » أول من بحث في تركيب الحكاية العجيبة ، واستنبط منها خطاطة اهتم لها البنيويون أيما اهتمام ، لكنه عدها تخييلية لا معنى لها خارج ذلك إلى أن جاءت دراسة « تودوروف » بالتحليل والتصنيف والتبويب لمفهوم العجيب والعجائبي والغريب ضمن كتابه

---

1 – ينظر: حسين علام: العجائبي في الأدب – منشورات الاختلاف – الجزائر العاصمة – ط 1 2010 – ص 45 .

«مدخل إلى العجائبي» وقبل التعرض لهذه الدراسة وهذه الرؤى كان من الجدير البحث عن معنى العجيب والعجائبي في التراث قبل الحداثة.

ب – العجيب والعجائبي في التراث:

لقد بحثت عن مادة « عجب » في المعاجم العربية القديمة ، وأمكنني حصر جملة من الملاحظات التي تعود في غالبها إلى جذر واحد يجمعها قولنا أن العجب هو كل أمر غير مألوف أو معتاد، فـ : « ابن منظور » في « لسان العرب » يرى أن " العجب ما يرد عليك لقلة اعتياده وأن أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره قال قد عجبت من كذا والعجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد ، والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله وآيات الله عجائبه"[1].

العُجبُ والعَجَبُ إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده والتعاجيب ، العجائب لا واحد لها من لفظها.

والعجيب:الأمر يتعجب منه ، وأمر عجيب : معجب وقال « صاحب العين » بين العجيب والعجاب فرق ، أما العجيب فالعجب يكون مثله ، وأما العجاب فالذي تجاوز حد العجب ويؤكد

---

1 – ابن منظور : لسان العرب – دار صادر – بيروت – لبنان .ص 580 .

« الجرجاني » أن " العجب تغيير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله "[1]، وفيه إشارة أن الأمر جديد غير معهود يدعو إلى الحيرة والتردد.

وقال « الجوهري » : "ولا يجمع عجب ولا عجيب ، ويقال : جمع عجيب عجائب مثل أفيل وأفائل وتبيع وتبائع " [2].

ويرى « القزويني » في كتابه « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » أن العجب "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثيره فيه " [3] ثم إن عنوان كتابه لا يفرق بين العجيب والغريب ، فالكلمتان مترادفتان عنده ، ويعد الغريب والعجيب من مشكاة واحدة يجمعهما قولنا إن الغريب والعجيب هما كل أمر قليل الوقوع مخالف للمعهود والمشاهد والمألوف "إذ إن هناك غنى واسعا للمعجم الخاص بالعجائبي في العالم الإسلامي"[4] وحصره والإتيان بكل ما قيل فيه أمر يحتاج إلى نفس وطول بال.

وقد استوقفني الجاحظ في مخالفته للمعجمين وتركيزه على ربط العجيب بعلاقة المتلقي بالسارد فهو يقول مثلا عن الخطيب "فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه وظهر منه خلاف ما قدروه تضَاعَفَ حُسن كلامه في صدورهم وكبر في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أظرف كان

1 - الجرجاني : التعريفات – بيروت – مكتبة لبنان 1978 – ص 152.

2 - جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرّم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب ، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف– القاهرة، د.ر.ط، د.ت.ط، ص 2812

3 - القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، تحقيق فاروق سعد ، دار الآفاق الجديدة ، لبنان ، ص31 .

4 - Jack lakov L'étrange et le merveilleux dans l'islam med-ieval colloque ed jeune Afrique 1978. P 62.

أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع"[1] فمناط الغريب والعجيب في رأيه هو القدرة على استهواء السامع والأخذ بتلابيبه ليقبل على المسموع بحيرة تأخذ عليه لبه وتصرفه عما سواه وهذا ديدن العرب الفصحاء وعادتهم مع السامع وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على ذلك يطول بنا المقام والشواهد مستفيضة في أمهات كتب الأدب حتى كان أبدع شيء عندهم وأحسنه وأغربه وأعجبه هو الكلمة التي ترفع وتضع وتبني وتهدم.

وللتدليل على ما ذهبنا إليه آنفا نستأنس بقول الله تعالى في سورة الجن ﴿ قُلۡ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ ٱسۡتَمَعَ نَفَرٞ مِّنَ ٱلۡجِنِّ فَقَالُوٓاْ إِنَّا سَمِعۡنَا قُرۡءَانًا عَجَبٗا ﴾[2] فالآية تربط بين الاستماع والمسموع ربطا دلاليا وثيقا يوحي بأن للكلمة سحرا عجيبا في نفس المتلقي تأخذ عليه مجامع قلبه فلا يلتفت إلا إليها ولا يُقبل إلا عليها.

ويرى سيد قطب في تفسير هذه الآية قوله: "أول ما بدَهَهُم منه أنه عجب غير مألوف وأنه يثير الدهَشَ في القلوب وهذه صفة القرآن ... ذو سلطان متسلط وذو جاذبية غلابة وذو إيقاع يلمس المشاعر ويهز أوتار القلوب"[3] ولم يقف عند هذا القول فحسب بل ذهب إلى إن الجاذبية هذه اجتذبته بشدة حتى قال: " والجن لم يعلموا بهذا القرآن إلا حين سمعوه من محمد صلى الله عليه وسلم فهالهم وراعهم ومسهم منه ما يدهش ويذهل"[4] وهذا حال المتلقي الذواق، ومن عجب الغرابة

1 – الجاحظ : البيان والتبيين – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ص 50 .

2 – سورة الجن الآية 1.

3 – سيد قطب : في ظلال القرآن ، دار الشروق المجلد السادس ، الجزء 29 بيروت ، ط 12 ، 1986 ص 3727

4 – سيد قطب : في ظلال القرآن ، ص 3721 .

مــــا يظهـــــر في قولـــــه عزّوجلّ: ﴿ قَالَتْ يَٰوَيْلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِى شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عَجِيبٌ ۝٧٢ ﴾[1] فما شهد عرف الناس هذا، وذلك ما بعث على الحيرة والتردد.

ولا يمكننا أن نستثني أو نُغفل بعض الشذرات في موروثنا العربي تحدثت عن العجيب والغريب وعقدت لذلك فصولا في كتب أو أنشأت كتبا قائمة بذاتها كابن الشهيد الأندلسي «ت: 426 هـ» في رسالته التوابع والزوابع ومناط الأمر في هذه الرسالة المختصرة أنه تتبع وتقصى توابع « تابع » وهو الذي يتبع الشاعر من عالم الجن وحاورهم وكانت هذه المحاورات ممتعة مفعمة بالغريب والعجيب حوت فوائد لغوية وأدبية شائقة بل كانت هذه المحاورات سببا رئيسا في تأليف أبي العلاء المعري « ت: 449 هـ » لرسالته الموسومة برسالة الغفران وهي رحلة خيالية طاف فيها صاحبنا العالم الآخر واستنطق جنه وطفحت هذه الرسالة بكم هائل من الملح اللغوية والأدبية والنحوية شكل زادا معرفيا هاما.

لقد كانت رسالة أبي العلاء -كما نعتقد - ركنا ركينا للسفرة التي سافرها « دانتي » الكوميديا الإلاهية وكلتا الرسالتين تتحدثان عن عالم عجيب غريب قوامه الخيال المجنح واستنطاقه بشيء من الطرافة ويمكن أن تكون رسالة ألف ليلة وليلة تاجا لهذا اللون من الأدب لأنها تجنح إلى كل ما هو عجيب وكأنها تريد أن تستمسك به لترقى إلى فضاء واسع وأرحب فيه الخيال والخوارق والابتعاد عن المحسوس والمألوف.

---

1 - سورة هود الآية 72.

وأساس كل ما ذكرناه سابقا هو أن العرب في جاهليتها كانت تأنس إلى هذا العالم الغريب العجيب وتتخذ منه تكأة للهروب من عالمها الحسي فأنتجت لنا ما يسمى بتوابع الشعراء وشياطينهم واعتقدت ذلك حتى جعلت له مكانا رحبا يسمى « وادي عبقر » لأنه المكان الخصيب لكل عجيب وغريب.

إن تقصينا للعجيب في تراثنا العربي لا ينفي كون وجوده في الأمم الأخرى فالأدب اليوناني رغم حسيته وإغراقه في المادية التي تجلت في الملاحم المطولة والتي أبدع فيها أدباؤه فقد شهدت العجيب والغريب ونظر له فلاسفة اليونان فهذا أرسطو وإن كان اهتمامه أكثر بالشعر قد عده من عنصرين المألوف والغريب الذي يستورد من مكان بعيد غير معهود ثم يستقر في مكان ليس من عادته ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب "فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات وما يحدث العجب يحدث اللذة"[1]، ويرى في التغيير لذة فيما هو جديد غريب غير مألوف يستثير اللذة و التعجب في النفس " التغيير في كل الأمور لذيذ "[2]، ويذهب ابن سينا مذهب أرسطو في ذلك وكأنه يعيد صياغة النص و الأفكار الأرسطية " وتغير الأحوال و تجددها لذيذ (...) و التعلم لذيذ ويشبه أن يكون إلذاذه لما يخل من التعجب منه لذا استكمل (...) وكما أن التعلم لذيذ بسبب ما يتوقع من التعجيب كذلك المحاكيات كلها كالتصوير و النقش و الشعر و غير ذلك لذيذ"[3].

---

1 – أرسطو ، الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، 1959 ، ص 186 .

2 – ينظر : د. زياد صالح الزعبي، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية العدد 03 – 2004 منشورات مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع سيدي بلعباس – الجزائر ص 125 .

3 – المرجع نفسه ص: 125.

ج – العجيب والعجائبي في الأدب الحديث:

على الرغم من امتلاك تراثنا لشذرات يمكن اعتبارها أدبا عجائبيا لأنها حوت عناصر العجائبية من الحيرة والدهشة والغرابة والشخصيات المتحولة إلا أن الدراسات الحديثة وخاصة الغربية منها هي التي أمدت النقد الأدبي الغربي والعربي الحديث بتأصيل فني للعجيب والعجائبي في الأدب وسردت لذلك تعاريفه وخصائصه.

فالدكتور جميل حمداوي سرد جملة من المقاربات والتصورات حول الإبداع العجائبي في الأدب الغربي وأجملها في مقاربات تاريخية ودلالية وبنيوية وسيكولوجية نفسية.[1]

ففي المقاربة التاريخية تتجلى الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالعجائبي fantastique ويعد « بيير جورج كاستيكس » أول من طرح مسألة تعريف العجائبي باعتباره "حكاية تحير وتغري خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا وهي تضرب مخيلتنا ... "[2] وقد كان لإفراط العقلانية خلال القرن الثامن عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا دور كبير في الجنوح نحو العجيب فظهرت مجموعة روايات عجائبية بفرنسا مابين 1840 – 1935 لـ كويني ونوديني وإكزافي.

---

1 - ينظر: جميل حمداوي : النص الموازي في روايات بن سالم حميش أطروحة دكتوراه دولة 2001 ، المغرب ، ص 256-271.

2 – ينظر: د . شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص24.

أما المقاربة الدلالية فيمكن حصرها في رصد التيمات المتواترة والتي تظهر في أغلب النصوص العجائبية ولقد حصرها جان مولينو في ست تيمات هي الجن والأشباح ، الموت ومصاصو الدماء المرأة والحب والغول وعالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة والتحولات الطارئة في الفضاء — زمن –

أما المقاربة البنيوية فيمثلها تودوروف الذي يقول: "أن العجائبي fantastique هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغه فوق طبيعية"[(1)] وبتعريفه هذا أمد المنظرين بمنطلقات جديدة لتناول وتحديد العجائبي في الأدب.

أما المقاربة السيكولوجية فإنها تستثمر الأدب العجائبي في فهم النفس البشرية وتحولاتها التي تفضي إلى سلوكات معينة وهذا ما اجتذب علماء النفس وعلى رأسهم فرويد الذي رد الاضطرابات العصابية والهيذانية إلى عقد جنسية يمكن أن تفسرها بعض الحكايات العجيبة.

ويؤكد بلمين نويل: "أن التردد هو تقنية سردية تُنتِج تمزقا يجعل الشاذ يتدخل في العالم الحقيقي"[(2)] ونستنتج من تعريفه هذا أن العجيب طريقة في الحكي وإلى جانب ما ذكرناه في ثنايا هذه المقاربات هناك تصورات عديدة أخرى لا ضير أن نشير إليها لدعم ما ذهب إليه أغلب من خاض في الأدب العجائبي. وينبني تصور « أرين بيسيير »[(3)] بخصوص محددات العجائبي على المفارقة لأنه

---

1 – تيزيفان تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام، الرباط — المغرب ، ط1 سنة 1993، ص 29 .

2 – ينظر: د. شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتستيكية ص 27.

3 – المرجع نفسه ص 28-29.

شكل مزدوج من حالة ولغز يُولَدان من تناقض فعلي مادام العجائبي ليس نوعا عقليا ولكنه خاصية سردية وطرحه هذا يوافق تقريبا ما ذهب إليه بلمين نويل.

ويذهب « روجي كايو »: "أن العجائبي (fantastique) عبارة عن فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف وتقريبا غير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف إنه المستحيل الآتي إلى الفجأة، وهذه الفوضى هي أساس اللحظة الإبداعية التي ينشدها العجائبي"[1].

أما لوي فاكس فيرى أن العجائبي هو إقحام ما له علاقة بالخوف والرعب والغرابة والدهشة على الواقع ليفضي هذا التزاوج بينهما إلى عالم متخيل قريب من الأحلام الممتدة في عالم اللامعقول واللاوعي وهي لحظة إبداعية تختزل قاموسا معجميا مشحونا بالمتخيل والغريب.[2]

ويمكن القول بعد القراءة المتأنية للتعاريف التي استقيناها سالفا أنها تكاد تتفق في المكونات وتختلف في المنطلقات فالمحكي العجائبي كما يؤكد « لوكرافت » لا يمكن أن يكون إلا رعبا بما أنه يعبر عن عالم آخر. وتواجد الخوف والتردد في الأثر الأدبي العجائبي ضرورة تتلخص في ثلاث نقاط يحددها تودوروف فيما يلي:[3]

- يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ خوفا أو رعبا.
- يخدم العجائبي السرد ويحتفظ بالتوتر حيث أن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيما للحبكة.

---

1 - ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية : د . شعيب حليفي، ص 31.
2 - المرجع نفسه ص 34 .
3 - نفسه ص 36 .

- للعجائبي وظيفة تحصيل حاصل إذ يسمح بوصف عالم عجائبي.

ومن خلال تناولنا لهذه التعاريف والرؤى والتصورات شدَّ انتباهنا ذلك التباين بين العجيب والغريب على الرغم من أن النظرة الأولى لا تظهر ذلك ولكن بعد التقصي والتتبع لمختلف الآراء والتصورات تجلى هذا التباين بينهما في صورة أوضح فالرواية الغريبة أو الغرائبية وبعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي تنتهي بتفسير طبيعي ومن ذلك أعمال « دوستايفسكي » الخاصة بأدب الأطفال المشحونة بالرعب والخوف ، والأعمال القصصية ل « إدغار» والأعمال الروائية البوليسية ل « أجاتا كريستي » فهي في البداية تولد خوفا سرعان ما ينتهي بتفسير منطقي.

أما الرواية العجيبة أو العجائبية فعكس ذلك فهي عبارة عن أحداث وظواهر فوق طبيعية كتكلم الحيوانات والطيران في السماء والمشي فوق الماء تنتهي أحداثها بتفسير فوق طبيعي فنخلص أن القارئ إذا قبل التفسير الطبيعي فهو الغريب وأما إذا قبل بالتفسير فوق الطبيعي فهو العجيب[1] وإذا سلمنا بهذا الطرح فأين يمكننا أن نضع تعريف القزويني للغريب " أنه كل شيء جيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة ..."[2]

والحديث عن الاختلاف بين العجيب والغريب والعجيب والعجائبي يقودنا بالضرورة إلى إشكالية أخرى تمس ترجمة المصطلح باعتبار أن الغرب لهم قصب السبق في التناول الأكاديمي للأدب العجائبي، فتارة نجد le fantastique بمعنى الوهم والخيال مثلما نجده عند « جورج سالم » في

1 - ينظر: د . شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 51

2 - القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، ص 31 .

كتاب « البيريس » تاريخ الرواية الحديثة وتردد مصطلح الأدب الوهمي وهذه الصورة نجدها عند « كندي » حيث يقول :" إن الوهم هو الفونطاسيا" ويترجم « جورج طرابيشي » " بالغرابة " في كتاب « جورج لوكاتش » "الرواية كملحمة بورجوازية" حيث يعد هذا الأخير الغرابة fantastique خاصية أسلوبية وتبقي « يمنى العيد » الكلمة على حالها "مدخل إلى الأدب الفانطازي" بينما يترجم ابراهيم الخطيب كتاب فلاديمير بروب les transformations des coûtes merveilleux الجذور التاريخية للخرافة العجيبة" واستعمل الطاهر المناعي مصطلح العجاب للدلالة على fantastique [1].

بالرغم من هذا التباين في تحديد مفهوم العجيب والعجائبي لغة واصطلاحا فإن أغلب الباحثين يميلون إلى استعمال مصطلح العجائبي لكن ما يثير مبدئيا إشكال الترجمة هو تلك المقدمة التي صدر بها محمد برادة الكتاب الموسوم بـ: "introduction a la literature fantastique" لـ: « تودوروف» وميله إلى مصطلح الفانتاستيك المعرب عن الأصل ما يعني أنه لا يطمئن لمصطلح العجائبي ومن جهة أخرى يفضل عبد المالك مرتاض مصطلح العجائبي لكن يراه ترجمة لـ: "merveilleux"[2].

وحتى لا أتيه في ظلمة الاختلاف عن المقصد من هذه الدراسة فسأركز على المعنى العام للعجائبي كما ورد في معجم المعاصر بأنه الشيء غير العقلاني أو الوهمي الذي ينقل الفرد من عالم

1 - ينظر: حسين علام العجائبي في الأدب ، ص 70 – 73 .

2 - ينظر: عبد المالك مرتاض ، مقدمة في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران 2005 .

الواقع المتردي إلى سعة الخيال وإلى عالم الخوارق والمتحول والاستنساخ، وعلى التعاريف الآتية: يقول الجرجاني: "العجب تغيير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله"[1]، وقول القزويني: "أن العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثيره فيه"[2]، وقول تودوروف: "أن العجائبي هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية"[3]، ذلك – حسب اعتقادنا – أن التردد والحيرة وتغير النفس تلامس المعنى الذي يحث نتيجة حادث فوق طبيعي خرج عن العادة وقصر الإنسان عن معرفة سبب الشيء ، وعموم التردد لا شك يكون بالاندهاش أو الإنكار أو الاستعظام.

وفي وقت سيطرت الواقعية على الأدب والأديب فأصبح لإيرادها إلا كما هي أو يخلق لها الأعذار قناعة أو خوفا ولو على حساب الإبداع والضمير وبذلك أصبح التغيير و البديل لا مفر منه للحفاظ عليهما فكان الاستنجاد بمصادر وموارد وشرايين تغذي هذا الطرح فكان البحث في عالم الميثولوجيا حيث الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وما عمله من خوارق وبنيات تعجبية تصف عالما غير مألوف يستطيع أن يمثل الرمزية أحسن تمثيل وتخدم الإبداع أيما خدمة.

1 – الجرجاني التعريفات ص 152.

2 – القزويني عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ص 31.

3 – تيزيفان تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي ص 29.

2 – الروافد الميثولوجيا للخطاب الروائي:

أ – الأسطورة:

الأسطورة كما يعرفها «جلبير دوران» هي "مجموعة دينامية للرمز ولمثال أصلي ورسم خيالي"[1] وهي بذلك تؤثر على شيء غير موجود استهوى العجائبي فخلق منه ما يحير ويدهش وبالرغم أن الأسطورة تحيل على الماضي السحيق إلا أنها مشحونة بالمسوخات كأهم تيمة يتغذى منها العجائبي فالشيطان والذئب والغول ومصاص الدماء والساحر والجن تحمل من الدلالات والإيحاءات ما يدفع الأديب لاستعمالها كوسائل مشفرة يملك مفاتيحها القارىء ويفتحها على التأويل ولقد تأكد توظيف الرواية العجائبية للأسطورة في أكثر من الأعمال كانت أو حديثة فلقد جاءت كنسق فاعل ديناميكي في رواية " البئر" لإبراهيم الكوني حيث تم تقديمها عن طريق ما يسمى بالشخصية الواصلة شخصية الجد"غوما" وصورة الذبح منذ البداية مع شخصيات الفتيات وتوسل أخيهما "لا تذبحيني (...) انتظري نبلغ الواحة"

الأسطورة تشير أحيانا إلى أقاصيص الأقدمين وأحيانا إلى أشكال الإيمان المختلفة ولها وظيفة الكتابة الإبداعية والرمزية يقول « بيريه » "كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته (...) والعنصر المهم فيها هو السعي نحو السعادة (...) إنها باختصار

1 – ينظر د . شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 63.

تعبر عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجية وأن في الإنسان ازدواجية وضديد لن يجد حلا له في حياته"[1].

فالأسطورة "تنشأ نتيجة التأمل في ظواهر الكون وعلاقة هذه الظواهر بحياة الإنسان على الأرض والتأمل ينشأ منه التعجب ، كما أن التعجب يثير التساؤل ، فإذا أثير التساؤل فلا بد من الإجابة عنه حتى تهدأ نفس الإنسان (...) فإن هذه الحكاية التي تكشف أولى مراحل التفكير الفلسفي تسمى الأسطورة"[2]

تمزج الرواية العجائبية بين الواقعي والخيالي والخرافي والأسطوري وعالم ما فوق الطبيعي وهذا المزج خاصية يوظفها الروائي ليخلق بها الحيرة والتردد وينسج بها حبكة الرواية ليمرر من خلال رمزيتها رسالة تخرق الطابو السياسي والاجتماعي ولأَدَلَ على ذلك ما نتكشفه في رواية « الأرض الجوفاء» للروائي « عبد الهادي الفرطوسي » وتوظيفه الأسطورة من خلال بعض الأسماء « أناليل » إله الهواء وكبير الآلهة في الديانة السومرية ، « داموزي » الإله الراعي أو إله الخصب عند السومريين الذين تروي أساطيرهم أن الإلهة « عشتار » أوصلته إلى العالم السفلي الذي تحكمه أختها الإلهة « شيفال » بالتآمر عليه لكن هذا الأمر أثار غضب مجمع الآلهة فقرروا إعادته إلى الحياة فنشر الخصب والنماء[3].

---

1 – جبرا إبراهيم جبرا ، دراسات نقدية ، الأسطورة والرمز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2، 1985، بيروت، ص 52 .

2 – نبيلة إبراهيم ، الأسطورة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الموسوعة الصغير 154 ، بغداد 1979 ص 10

3 – ينظر: عبد الهادي الفرطوسي ، رواية الأرض الجوفاء ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط . 1 2003 ، ص 23

فالأسطورة ترمي إلى معنى عميق ويقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود ، وهي الوسيلة الوحيدة الباقية لدى الإنسان حينما يعوزه التعبير الفعلي الواضح وما فيها من خوارق ومعجزات لا يقصد به لذاته بل لتحقيق تلك الغاية [1].

ولقد جاءت الأسطورة في رواية « البئر »[2] لـ: « إبراهيم الكوني» موظفة عن طريق الشخصية الواصلة التي يمثلها « الجد غوما » و« حفيده آس» كربط بين عالم الأحداث والقارئ في قالب حكاية يرويها الجد لحفيده توغل القارئ فيها إلى فضاء الأسطوري العجائبي.

لقد تعددت التفسيرات التي وضعت للأسطورة يمكن أن نتبين أربعة اتجاهات تناولتها بتفسيرات خاصة وهي على النحو الآتي[3]:

*** الاتجاه التاريخي:**

ومن ذلك تفسير « هوميروس » الذي رأى في حوادث الأسطورة وقائع تاريخية أبطالها ملوك عظماء تألهوا بتأثيرهم الكبير في عقول الناس فتناقلت الألسنة سيرهم وأضافت إليها من خيالها.

ويرى « هانز بيلامي » في الأساطير تاريخا طبيعيا، عبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم، وأوضح مثال على ذلك أساطير الطوفان المنتشرة في أصقاع الأرض جميعها.

1 – ينظر: أنس داوود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، الجماهيرية – ليبيا – ص 23
2 – ينظر: إبراهيم الكوني رواية البئر ص 47-57.
3 – ينظر: د. أحمد زياد محبك دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين للنشر، ط1 ، 2001، دمشق– سوريا، ص 13-15.

* **الاتجاه الشكلي أو اللغوي:**

وهو ينظر إلى الأسطورة بوصفها أداة للتعبير، تستخدمها استخداما إشاريا فقد رأى « ماكس مولر » "أن الأساطير نتاج عرضي للغة ، وما هي إلا نوع من المرض في العقل الإنساني، تطلب علله في القدرة على الكلام، وذلك لأن اللغة بطبيعتها وجوهرها مجازية تجنح إلى وسائل من الوصف غير المباشر أي تنحوا نحو مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى"[1] وهذا ما يفسر سر إقبال الأدب العجائبي على استثمار اللغة المجازية لاستشراف المعاني المتعددة.

* **الاتجاه الحيوي:**

وينظر إلى الأسطورة من خلال ارتباطها بحياة البدائي باعتبارها جزءا من الشعائر الدينية التي يمارسها فعلا وقولا ، والأسطورة هي الجزء القولي الذي بقي حيا.

* **الاتجاه النفسي:**

ينظر إلى الأسطورة بوصفها عالم النفس الداخلية الذي هو انعكاس للعالم الخارجي ، فيرى « فروم » "أن كلا من الحلم والأسطورة يمتلكان عالما له منطقه المتماسك (...) يتم فيه التعبير عن الخبرة البشرية بلغة خاصة ، هي لغة الرموز" فالأسطورة تمتاز بالكلية ، الشكل فيها هو المضمون نفسه ، تؤلف بنية دائمة تتعلق بالماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد.

1 – أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين للنشر، ط1، 2001، دمشق– سوريا ص 13-15.

ب – الخرافة:

ولم تكتف الرواية العجائبية بالأسطورة فحسب فقد كانت الخرافة أيضا رافدا من روافدها لما تحمله من رموز فغذت مفاصل الرواية وأسست حبكتها، والخرافة لغة من الخرف وهو فساد العقل أو الحديث من الكذب وقيل أن خرافة رجل من العرب اختطفته الجن ثم عاد إلى قومه فكان تحدث بأحاديث عجيبة فكذبوه فجرى حديثه على ألسن الناس، فصارت معتقدا عند كثير من المجتمعات وارتبطت نشاطات الناس وكذا الحيوانات والأعداد والنجوم فأصبح يتطير من يوم الجمعة والرقم 13 والرقم 4 وتعلق إطارات السيارات في أعلى المباني لتدفع الحسد، وكسر المرآة يجلب الحظ السيئ والمولود يوم الأحد يكون سعيد الحظ فاستثمرت هذه الصور واستحضرتها المخيلة الأدبية وصنعت منها نماذج تعجبية جسدها الفريد أشكوك في كثير من أعماله.

ج – الحكاية الشعبية:

تعد هي الأخرى رافدا للمحكي العجائبي فلم تعد حكايات عجائز تروى للأطفال أثناء النوم أو تستأثر مجالس العامة للاستئناس وتضييع الوقت بل غدت موروثا هاما يستدعى من خلال المحكي العجائبي وكل ما له علاقة بالدهشة والحيرة والتردد لتستثمره المخيلة الأدبية وتخلق منه نصا أدبيا مشحونا بالعجيب تمرر من خلاله الرسالة المنشودة فتستوقف المتلقي ليعيش لحظات مع السندباد البحري وشهرزاد في « ألف ليلة وليلة ».

وتعريف « هيغل » للرواية يثبت هذه النظرة فهو يرى أنها "ملحمة بورجوازية حديثة (...) تجمع بين القديم والجديد (...) ولكن لم تنشأ من فراغ وإنما تمتد جذورها إلى الماضي حتى يصل إلى الملحمة التي اعتبرها النقاد الأب الحقيقي للرواية"[1] وهذا لا يعني أن الرواية امتداد للملحمة بل هي تطوير لها لكن لكل سماته وتختلف بذلك الرواية عن الملحمة على مستوى اللغة والشخصية والرؤية فاللغة فيها غنية ومتعددة والشخصيات تمثل مجتمعا بجميع تناقضاته وأما الرؤية فقد التصقت بحياة الإنسان بوصفه كائنا يعيش في هذا المجتمع.

فالحكاية الشعبية أحدوثة يسردها راوية في الغالب يكون من النساء بلغة خاصة متميزة فيها قدرة على الإيحاء والتأثير ، مصحوبة بتلوين صوتي ، وإشارات من اليدين والعينين والرأس تناسب المواقف والشخصيات ، تجمع بين الضحك والفزع ، التصديق والاندهاش ، ولكل حكاية عنوانها قليلا ما يتغير ، لكن تتغير لغة السرد دون الشخصيات ، وتبدأ عادة بمثل "كان يا مكان في قديم الزمان".

تحمل الحكاية الشعبية جملا وتعابير جاهزة هي مرتكزات يستعان بها وتميل إلى الوصف في الغالب بمثل قول " أرض لا طير فيها يطير ، ولا وحش فيها يسير " ، وغالبا لا يحدد فيها الزمان ولا المكان، فالزمان هو القديم ، والمكان هو بلاد من بلاد الله الواسعة وان اشتهرت بغداد في العالم العربي بأفضل مكان تحدث فيه الحكايات الشعبية ، ولا حاجة للخوض في الملامح الجسمية والنفسية للشخصيات إلا بذكر ما يضمن الدهشة ويصنع الحبكة ويشد الانتباه كالبخل والشجاعة ، الطول

---

1 – هيغل مع مجموعة من المؤلفين ، الأدب والأنواع الأدبية ، ترجمة طاهر حجار ، دار طلاس ، دمشق 1985 ، ط . 1 ص 153.

والقصر ...الخ ، وتتنوع الشخصيات فهي ليست دائما بشرية ، فهي السمكة والأفعى والطائر ، الغول والعفريت ، المارد والجني .

والحكاية الشعبية أنواع كثيرة، منها الحكايات الدينية وحكايات الجن والعفاريت ومثلها من السحر والخوارق ، وحكايات الحيوان والعظة والاعتبار ... وهي تصلح للكبير والصغير وتسعى لتحقيق الشمول الكلي بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية مثلها في ذلك مثل الأسطورة ، وكثيرا ما تحمل التشابه على الرغم من اختلاف البلدان في الثقافة واللغة ومن ذلك حكاية الملك المغرور والملك لير لـ « ويليام شكسبير » ، وحكاية رواها « الأخوان غريم » تتحدث عن امرأة عاقر تتمنى أن ترزق ولدا ولو كان بطول الأصبع ، وتتحقق أمنيتها ، وأخذ الولد يعمل مع أبيه في الحقل وذات يوم اشتراه رجلان شريران عنوة ، لكن الولد هرب وضاع في سنابل القمح ورعته بقرة فصار في جوفها ، ذبحت البقرة وألقيت أحشاؤها في المزابل فالتهمها ذئب والولد بداخلها ، فأخذ يحدث الذئب عن بيت المؤونة حتى أغراه فأكل ولم يستطع الحركة فنادى الولد أبويه بصوت مرتفع ، فأسرعا إليه وقتلا الذئب وخلصاه ، وتشبهها حكاية عربية تتحدث عن امرأة عاقر وفي ظروف مشابهة رزقت بولد وأخذ يعمل مع أبيه ، وذات يوم كان والده يحرث الحقل وهو يسير بجانبه ، فانقلب التراب عليه فمات تحته.

يظهر لنا جليا أن الحكاية الشعبية مادة أولية استثمرها الأدب العجائبي فبنى بها ومنها رواياته بكل ما تحمله من غنى وصور ورموز تصنع التعجيب والحيرة والدهشة.

الفـصـــل الأول

العـجائبـي في الخـطـاب الروائـي

1 – بلاغـة العـجـائبـي في الخـطـاب الروائـي

– التشـكيـل اللغـوي

2 – الصـورة الفنيـة في الخـطـاب الروائـي العـجـائبـي

– التشـكـيـل الإسـتـعـاري والمجـازي

3 – شـعـرية التنـاص

4 – مـورفـولـوجـيا الرواية العـجـائبـية

أ – الشـخـصـيـة

ب – الـكـرونـوتـوب

1 – بلاغة العجيب في الخطاب الروائي:

تمهيد :

تحيلنا الكلمة الأولى لهذا العنوان « بلاغة » إلى التأصيل قبل التفصيل وذلك بالحديث عن الأسلوب والأسلوبية باعتبارها منهجا نقديا آثرناه في هذه الدراسة ولقد عرف تراثنا العربي الظاهرة الأسلوبية فكانت محل اهتمام الدرس البلاغي ، كما اهتمت بها البلاغة عند الغرب ولقد تعددت التعاريف في تحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبية بدء من «شارل بالي» الذي يرى أن موضوع الأسلوبية يكمن في التعبير المنطوق وليس في حدث التفكير فهي بذلك تبحث عن معنى العبارة وسماتها الوجدانية ومكانها ضمن النسق التعبيري وفي الطرق التي تعطي لهذه العبارة صورتها لكن تركيز بالي على المنطوق فحسب كان محل نقد وقلل ربما من شأن الأسلوبية وضيق حيزها.

وأثناء الحديث عن الأسلوبية لا شك أننا نعود إلى الجذر الذي اشتقت منه ليكون محل دراسة وتعريف فالأسلوب كما يقول « بيفون » "هو الرجل" ويراه آخر "طريقا في الكتابة" ويعده «شوبنهاور » "مظهر الفكر" ويذهب « فلوبير » إلى أنه "وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء" كما يرى اللسانيون أنه "دراسة للتعبير اللساني"[1].

بتفتيت هذه الأقوال يمكننا أن نستنتج أن الأسلوبية تعكف على العناية بنواح متعددة تركيزا وتحليلا كالصورة ، والمجاز والمعجم اللغوي، والسياق الأدبي ، والترابط العضوي ، وما إلى ذلك وتهتم

---

1 – ينظر: د . منذر عياشي الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سورية ، ص 33

بفحص الأساليب الأدبية ورصدها في الشعر كانت أو النثر وبهذا الرصد يظهر الاختلاف والتعدد والتمييز ويصعب في الآن نفسه اقتحام النصوص الأدبية لتقصي وتكشف السمات الأسلوبية خاصة إذا تعلق الأمر بالمحكي العجيب باعتباره فنا جديدا قديما تكشفت معالمه الأكاديمية حديثا.

التشكيل اللغوي:

إن الحديث عن التشكيل اللغوي لا شك سيأخذنا إلى تفحص المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية والصرفية وبذلك تتبع الأصوات ودلالاتها وإن تعسر في المتن النثري ، وحصر المفردات والعبارات وتلمس بناها العميقة والمعجم اللغوي للمحكي العجائبي لا شك زاخر بالمفردات والعبارات الدالة على التحول والمسخ ، تارة تبعث عن الاشمئزاز والتقزز ، وتارة تؤنس وتفرح.

تستمد الرواية ألفاظها من معجم العجيب كما تستمد من معجم الغريب مشحونة بالانزياح عن الطبيعي والمألوف ، والأفعال العادية وتعتمد لغة تتجاوز الواقع إلى المتخيل فتمزج بين عوالم الحقيقة والمجاز ، فتخلق سردا مترددا يقترن فيه الماضي والمستقبل ، الغريب والعجيب فيتم التعبير عن العجائبي بصورة فنية وجمالية متعددة كالمحاكاة الساخرة والمفارقة والمعارضة والمسخ والتشويه والتحويل والاعتداء والقتل والمبالغة فتتحول الشخصية إلى شيطان أو ثعبان، أو ذئب ماكر، فيشوبها التقبيح والتنفير ، ويكون التحبيب والإقبال حين تتحول الشخصية إلى غزال ، أو مظلة حقيقية تنقذ البطل كما في رواية « سماسرة السراب ».

وإذا كان القول العجيب الغريب يخرج على غير ما اعتاده الناس فإن «أرسطو » قال في المعنى ذاته "يجب أن تكون اللغة مزيجا من الألفاظ ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة (...) بينما تظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة"[1] إذا فالكلمات الغريبة والمفردات الموحية بما فوق الطبيعي تصنع الحدث العجائبي وتميزه عما سواه والاستهلال في رواية « الأرض الجوفاء »: " أهي مصادفة أم ضرورة ؟ أم قدر رسمته قوى مجهولة تتحكم بمصائرنا؟"[2]، أسلوب يستثير حب الاستطلاع والتوق إلى معرفة المجهول من لدن القارئ ولفظتي « القدر» و « القوى المجهولة » محركتاه لما توحيان إليه من خوارق وتردد تروع المتلقي وتصنع أفق انتظاره فتجعله يعيش الدهشة والحيرة ، الخوف والرعب من هذا المجهول خاصة مع اختفاء « عباس» وظهور المخلوق الغريب الذي لم يؤثر فيه حتى الرصاص.

عبارة أخرى أججت التشويق « تل المهالك » فكلمة المهالك وحدها تحمل دلالة الرعب والخوف وتوحي بمصير غير مرغوب فيه قد يصيب « عباس » على الرغم من معرفته المسبقة بحكاية هذا التل ، فبمجرد الوصول إليه سيتزعزع توازن واستقرار الشخصيات والقارئ معا فتتسارع نبضات القلب ويتصبب العرق وتشخص الأبصار ويتدخل الوصف والتشخيص فيعزز هذه الدهشة وهذا التردد "رأينا مخلوقا غريبا يخرج من كهف (...) طوله يزيد على خمسة أمتار (...) ذا فم عريض متقوس إلى الأعلى وعينين مدورتين حمراوين، وأنف أفطس ، وأذنين طويلتين مدبدبتين وجلد مجلل

1 – أرسطو ، فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، ط 2 ، 1973 ، ص 62

2 – ينظر: عبد الهادي الفرطوسي رواية الأرض الجوفاء ، ص 41 – 42 .

بالشعر"[1] هكذا صفات تمزج بين الواقع كون هذا المخلوق يشبه الإنسان وبين الخيال كونه يتميز عنه بخلق بشع يثير الهلع والخوف.

ومن خلال هذه الأمثلة وأخرى لا يمكننا القبض عليها كلها يتضح أن القاموس اللغوي للرواية العجائبية غني لا يمكن حصره لكونه يمتاح من الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية والتاريخ ، والمؤلف أثناء الكتابة يتصيد كل ذي دلالة متعددة ومسكوت عنه في الواقع ، مثير للدهشة والهلع والحيرة مشحون بالرمزية ، قابل للتأويل ، متغير غير ثابت.

2- الصورة الفنية في الخطاب الروائي العجائبي

- التشكيل الاستعاري والمجازي

لقد وجد المحكي العجائبي ضالته في الاعتماد على الصور البيانية من مجاز واستعارة وكناية لما فيها من عدول عن المعنى الواحد ولما تتركه من أثر فني لدى المتلقي تهيم به في فضاء المخيلة وتشط به نحو التأويل والمجاز كواحد من هذه الصور البيانية هو انتقال الشيء من مكانه الأصلي إلى مكان آخر ولعلى هذا هو سر اعتماد المحكي العجيب عليه وإذا أردنا أن نَعرف كنهه بأكثر تفصيل فهي العودة إلى ذوي الاختصاص.

1 - عبد الهادي الفرطوسي رواية الأرض الجوفاء ص 42.

يعرفه «السكاكي»: "المجاز مفعل من جاز المكان يجوزه إذا تعداه"[1] وهذا الانتقال وهذا التجاوز لا شك انه شأن من شؤون اللغة وبخاصة اللغة الإبداعية التي تنزاح عن السطح إلى العمق وتتجاوز الثابت إلى المتعدد وبذلك تفتح مجالا واسعا للتأويل ويشكل المحكي العجائبي فضاء خصبا لها ذلك أن المخيلة تشط إلى اللاواقع واللامعقول تتبنى ضمنيا رسالة مشفرة في شكل فعل إبداعي يخلص الإنسان من براثين واقعه المتردي ، "وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفي والذاتي"[2] وهي بذلك تمتلك أصلا إبداعيا هو المجاز، ذلك أن التعبير المجازي يصبح تاريخا للذات المبدعة.

3 – شعرية التناص

لا يمكن أن نتصور نصا أدبيا بمعزل عن نصوص أخرى ، وكل نص أدبي تتقاطع فيه نصوص أخرى وتتخلله كتابات متعددة كما يؤكد ذلك « رولان بارت » حيث يرى أن الكتابات المتعددة "تنحدر من ثقافات عديدة ، تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى وتتعارض"[3] وبهذا لا يمكن أن يتفرد النص إلا من خلال أدبيته أو لنقل شعريته ، فهو نتاج حقول وأصداء متجاوبة للغات وثقافات متعددة ، هي محصلة التجربة والتكوين تظهر لحظة الكتابة.

---

1 – أبو يعقوب يوسف محمد ابن علي السكاكي مفتاح العلوم شرح الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983 : ص 154.

2 – عبد الله الغذامي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، 1994 – بيروت ، ص 148.

3 – رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العلي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 – 1986 ، ص 87 .

عدَّ « تودروف » التناص مبدءا يتحقق من خلاله العجائبي بحكم امتصاصه واستحضاره جزيئات لعديد من النصوص يكتمل بها نسيج النص الأدبي ، إذا لا وجود للنص المستقل ذاتيا وبشكل كامل ، فالجينات تتنقل من الأجداد إلى الأحفاد انتقالا تلقائيا حاملة سمات مشتركة ، لا يستطيع أحد أن يتخلص منها وان اجتهد في ذلك ، فكذلك النص الأدبي ، ولقد سمى « جيرار جينات » التداخل بين النصوص « بالاتساعية النصية » أي نص متسع بنص سابق.

يطعم هذا القول أيضا « محمد حسن حماد » "فالنص عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات ، ولهذا من المستحيل أن تكتشف النسب الوحيد والأول للنص ، ذلك أنه ليس للنص أب واحد أو أصل واحد (...) والأنساب تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض ، لأن النص الواحد ليس حديثا وليس قديما ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة ، وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره"[1].

حتى تتضح الفكرة وتنجلي الظلمة وتتأكد الرؤية لا بد من تطعيمها بسندات إجرائية ، فلقد جاء الاقتباس من القرآن الكريم في نص « ليلة القدر »[2] ما يوضح تقاطع النصوص مع غيرها فقد اقتبس المؤلف وبشكل مباشر جزء من الآية ﴿ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴾[3]، وللتأكيد فإنه لا يمكن لأي

1 – محمد حسن حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997 ، ص 38.

2 – ينظر: الطاهر بن جلول رواية ليلة القدر، ترجمة محمد الشركي ، مراجعة محمد بانيس ، لوسوي باريس ، دار توبقال ، المغرب ، لافوميك، الجزائر 1989، ص 17

3 – سورة القدر الآية 3.

نص كان أن يعارض النص القرآني فالاقتباس منه أو الاحتجاج به خاصية يلجأ إليها الكتاب لتمرير رسالة ما أو التأكيد عليها بأدمغ حجة.

ولقد ظهر التناص في عملين آخرين كما يؤكد ذلك الدكتور « عبد الرحمان بن إسماعيل »[1] « العصفورية » لـ: « غازي القصيبي » و « حكاية السحارة » لـ: « عبد الله الغذامي » ففي حكاية « العصفورية » نرى قصة البروفيسور « بشار الغول » الذي قضى حياته في صراع مع القوى المضادة لتحقيق أحلامه السياسية ، لكنه يصطدم بالواقع المر ، فيتهم بالجنون ، ويدخل عددا من المصحات النفسية ، أما في حكاية « السحارة » فتروي قصة المعلم مسعود الذي يحاول تعليم طلابه الاستقلال بالتفكير ، فيصطدم بالواقع الذي يرفض التجديد ، فيتهم هو الآخر بالجنون ، فيستقيل ناظر المدرسة بحجة عدم رغبته في أن يكون مديرا لمدرسة مجانين ، ومن هذا نلحظ الالتقاء الفكري والهموم المشتركة بين الكاتبين والفرق لم يكن إلا في اللغة.

ويظهر التداخل النصي ، كما يوضح ذلك « حسين علام » ، في التقاطع الظاهر بين قصة « ألف ليلة وليلة » و حكاية « ليلة القدر » في الوظائف والمواقف ، وكذا في نقطة التأزم[2]

وجاء الاقتباس من القرآن الكريم في رواية « وراء السراب...قليلا » وبشكل غير مباشر "عند منتصف الليل هطلت الأمطار بشدة (...) فكلما هم أحد الأولاد بالخروج من البيت يتخطف

1 – ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل ، الاتجاه العجائبي في الأدب السعودي المعاصر ، جامعة الملك سعود ، الرياض، www.pdffactory.com.

2 – ينظر: حسين علام : العجائبي في الأدب ، ص 85.

البصر نور عينيه (...) ثم صفر الريح صرصرا عاتيا (...)"[1] فعبارة تخطف البرق صيغة استعارها المؤلف من قوله تعالى: ﴿ يَكَادُ ٱلْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَٰرَهُمْ ۖ كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوْا۟ فِيهِ وَإِذَآ أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا۟ ۚ وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَٰرِهِمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٠﴾ ﴾[2]، وعبارة صرصر عاتية اقتبسها من قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا۟ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴿٦﴾ ﴾[3]، وقد يرجع هذا الاقتباس ربما لتوجه الكاتب وامتاحه من النص القرآني، والأغلب في اختياره هذا هو الدلالة القوية لألفاظ النص القرآني.

ويأخذ التناص مظاهر عدة يتمظهر بها ومن ذلك النص الغائب: وهو ذلك النص السابق أو المعاصر الذي امتاح منه النص الحاضر وتفاعل معه ، ولعل أفضل مثال على ذلك أورده « صبري حافظ » أنه اطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة والتي تناولت فن الشعر ، وحين وقع في يده كتاب « فن الشعر » لـ: « أرسطو » وقرأه لم يدهشه ذلك "وقد أدهشتني الظاهرة وقتها ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري"[4] فكتاب «أرسطو» هو النص الغائب بالنسبة لبقية الأعمال النقدية التي قرأها.

---

1 – ينظر: إبراهيم الدرغوثي، رواية وراء السراب ...قليلا ، دار الإتحاف للنشر ، ط 1 ، تونس ، 2002 ، ص 29 .

2 – سورة البقرة الآية 20.

3 – سورة الحاقة الآية 6.

4 – ينظر: صبري حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة عيون ، المقالات ، ع . 2 ، المغرب 1986 ، ص 79

* **السياق**: إن القراءة الصحيحة التي تتلمس التناص ، تستدعي المعرفة الجيدة بالسياق ، فالنص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من اقتباس نصوص أخرى ، وهذا السياق الشمولي الواسع ينطلق منه المتلقي في مباشرة النصوص المتداخلة.

* **المتلقي**:يعتبر عنصرا هاما يتكشف به التناص ، فهو ذلك المتلقي الذي يمتلك الذائقة الجمالية والمرجعية الثقافية الواسعة التي تؤهله للفهم والتأويل.

* **شهادة المبدع**: ويتكشف التناص أيضا من تصريحات مؤلف النص حول الثقافات والنصوص التي امتاح منها وتأثر بها.

4 - مورفولوجيا الرواية العجائبية:

حتى تتشكل الرواية لابد من حضور مكوناتها الأساسية ، الحدث والشخوص والفضاء الزماني والمكاني في نسق تصنعه اللغة فيكتمل بها متنها ، ولم يكن الاختلاف بين الرواية الواقعية ونظيرتها العجائبية في هذه الأساسيات ، إنما الاختلاف في التشكل السردي ، فقد اختارت الرواية العجائبية سردية التعجيب ، فاستحضرت لذلك الحدث الأسطوري ، والخرافي ، و المحكي الشعبي وكذا القصص الديني والتاريخي ، لتصنع منه حدثا عجائبيا مفتوحا على التعدد والتأويل يجمع بين المعقول واللامعقول ، ويزاوج بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي ، ويستنفر المخيلة المشحونة بما يثير الهلع والدهشة والتردد والحيرة ، فتحول الرجل وحشا ، والحيوان جنيا ، والمكان قفارا والزمان يتقدم وتارة

يتأخر ، وتارة يتوقف فيظهر السرد العجيب بشكل مغاير تماما للسرد الواقعي بفعل الدور الذي تلعبه المكونات الأساسية المذكورة آنفا.

إن الحدث العجائبي يرتكز على عنصري الغرابة والتردد والتأرجح بين الواقع والتخييل ومن ثم تراجع عن النمطية وتمويه الواقع وتفعيل الخيال عبر تهويمات اللغة وتبئيراتها غير المألوفة فالعجائبي "هو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف ، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقع بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة في المأزق"(1) وسنحاول أن نعرج على الشخصية والكرونوتوب بشيء من التفصيل والتأصيل نظريا وتطبيقيا ونرجئ الحدث أثناء الممارسة الإجرائية على رواية التبر.

أ – الشخصية:

تعد الشخصية في الرواية العجائبية مكونا أساسيا لارتباطها الوثيق بأحداثها وأفعالها وملفوظها كونها قابلة لخلق العجيب ، وتحقيق التنوع عن طريق التحول والامتساخ ، وهي ليست بالضرورة كائنا بشريا ، فقد تكون نباتا أو حيوانا أو روحا لا مرئية ، والخمسة اللامرئيون في « أرواح هندسية » هم أرواح تتهادى في الهواء ، تجسد شخصية واحدة هي الراوي فالشخصية لها خصائص خارقة ، ولذا يتم تركيبها بشكل دقيق يُسْهِم فيها التصوير الباطني لها وقد استطاع « مجيد طوبيا » أن يخلق هذا النوع في شخصية « عواد » بوساطة المونولوج والحوار ، والوصف بالاستبطان من طرف الشخصية

1 – شعيب حليفي ، بنيات العجائبي في الرواية العربية ، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1997 ، ص 118– 119 .

ذاتها ، أو من طرف الراوي ، أما التصوير الخارجي فيعود على الملامح والحركات ، والصورة ، والجسم، وهي بذلك تخلق التردد لكائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية ، وهذا التردد هو الذي يشتغل عليه العجائبي كما أشار إلى ذلك « تودوروف »[1].

لقد استطاع « فاضل العزاوي » أن يجسد هذه المقولة في ثنايا روايته « الأسلاف » ، "الحق أن الساحر وقرده كانا ماهرين في عملهما بطريقة مثيرة للعجب ، فقد طلب القرد سيجارة من الساحر ، أشعلها بنفسه ، وراح يدخن منتشيا قبل أن يجلس على دكة وأمامه صندوق خشبي اتخذه منضدة للكتابة ، ممسكا بيده ريشة كتابة"[2] فالظاهرة غريبة في بدايتها ، تبعث على التردد لأنها تخالف الواقع ، إلى أن يجد المتلقي لها تفسيرا بحكم أن القرد حيوان قابل للتدرب على مثل هذه الأشياء.

وتتحدد سمات الشخصية من خلال الدور المنوط بها ، فإذا كان ظاهرها يومئ إلى داخلها كمرآة عاكسة ، فإنها تشكل عالما كليا ومعقدا يتطلب من المتلقي دقة الاستيعاب ، وهذا النوع من الشخصيات يسميه « أ. م فورستر » «الشخصية الدائرية » أما الشخصيات المسطحة فهي ذات سمات محدودة ، ودورها بالمقارنة استثنائي بسيط لكنه يعزز المشهد العجائبي ، وتمثل الشخصية وظيفتين هما أساسا من سماتها:[3]

– شخصيات ذات وظيفة واصلة: تقوم بالربط بين عالم الأحداث والمتلقي.

---

1 – ينظر: تيزيفان تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي ص29.

2 – فاضل العزاوي : الأسلاف ، منشورات الجمل ألمانيا، ط1، 2001 ، ص 60.

3 – ينظر: د . شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 171.

– شخصيات ذات وظيفة إيضاحية: وتقوم بتوضيح ما غمض وأبهم.

إن شخصيات العالم العجائبي هي نتاج المخيلة الأدبية ، تشكل رموزا تنتمي للماضي الحقيقي، أو الأسطوري ، ويتم تشكيلها وتوظيفها لأداء رسالة ما مشفرة ، أو نظرة جديدة للعالم ، فقد تكون هذه الشخصيات تاريخية ، أو ميثولوجية ، أو مجازية ، أو اجتماعية ، يستدعيها الأدب العجائبي ليحولها مما كانت عليه إلى وجود جديد محتمل ، لتبليغ رسالة معينة ، فهي أصلا مبنية على مبدأ التعارض تؤكد الدهشة وتبعث على الحيرة والتردد ، وقد لخص « فيليب هامون » أدوار الشخصية في ثلاثة أدوار[1]:

* **الرغبة**: وهي علاقة الذات بالمرغوب فيه كتنفيس عن المكنونات ، ما يدفع الطموح لتغذية الأحداث فوق الطبيعية ، ومن ثمة تشكيل المشهد العجائبي بتنفيذ خلفيات هذه الرغبة في وعيه ولا وعيه لخلق حالة نفسية لا يشعر بالراحة إلا حينما يحققها.

* **القدرة**: وتعني قدرة الشخصيات على التأثير في الأحداث بخلق الدهشة والهلع والتردد بفعل تحولها وامتساخها ، وخرقها لعالم الواقع ، إما بقدرتها الداخلية النابعة من قوتها الذاتية ، أو قدرتها الخارجية المتعلقة بجانبها المورفولوجي.

* **المعرفة**: وهي عند الشخصيات في المحكي العجائبي معرفة غريبة ونسبية وغير مكتملة تتقصد إثارة القارئ وتشويقه ، فالأحداث فوق الطبيعية يصعب تفسيرها مادامت فوق القدرة وفوق الرغبة ،

1 – ينظر: د . شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 177– 179 .

ومن ثم فهي تولد الحيرة والتردد لدى المتلقي ، فالتوتر سمة رئيسية في علاقات الشخصيات العجائبية فيما بينها ، وقد حصر « تودوروف » هذه العلاقة في الرغبة ، والتواصل والمشاركة.

الرغبة موجودة ، والمشاركة تتحقق عن طريق المساعدة المتبادلة بين الشخصيات ، وأما التواصل فقد يجيء حلزونيا كتواصل « الشيخ عطية » مع أهل حارة الزعفراني ، أو متقطعا كتواصل « عواد» مع ذاته والآخرين ، أو تواصل منعدم مثلما هو الحال عند « الرواة الخمسة » في « أرواح هندسية»، في حين يكون التواصل متخيلا مثلما هو الحال في « الريش ».

ب – الكرونوتوب (chronotope)

لقد أطلق « باختين » مصطلح الكرونوتوب[1] متجاوزا بذلك الفكر السائد بانفصال الزمن عن المكان ، داعيا إلى أنهما متصلان يتفاعلان مع الوحدة الفنية للمؤلف في علاقته بالواقع فيصير الكرونوتوب خطابا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة ، فيصبح الزمن بعدا في المكان يصعب تحديده، وهنا يخلق التردد والحيرة والدهشة ، ويتعاون مع غيره من مكونات الرواية في تجسيد التعجيب، أو بالأحرى يصعب تحديده لأنه يتلبس العجائبية بدوره ، فالزمن العجائبي بنية دينامية تخضع للتمدد والتقلص ، كما تستطيع أن تتنوع في المكان الذي يتمدد ويتقلص ، يطول ويقصر.

1 – ينظر: د . شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 154 .

يتمحور كرونوتوب « أرواح هندسية »[1] حول « الأيام الأربعة » الضائعة والعمارة ، ثم الشارع والأدراج ، فالدهليز والسقيفة والنوافذ والبهو والمصعد... إنها أشياء تَضْفِر الزمن بالمكان لإفراز التعجب.

ولقد كان للدكتور « شعيب حليفي » في كتابه « شعرية الرواية الفنتاستيكية » ما يقول عن الكرونوتوب يمكن الرجوع إليها للاستزادة.

ويقول « دونيس ميليي » "إن الأماكن التي تتضمن سر الأزمنة الغابرة بما فيها من تأثير سيء تسهم أيضا في تحديد اللعنة التي تلحق بأصحابها... وقد تصبح عنصرا أساسيا يبرز القوة التشخيصية للعجائبي"[2]

فالعجائبي يتجلى في فضاءات معينة دون أخرى والفضاءات المغلقة أكثر ملاءمة لتجليه فالأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة والانغلاق والكبت يمكنها أن تنفتح على الخارج بالاستهام والتخييل.

يقول « غاستون باشلار » في هذا السياق أيضا " إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال ، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل

---

1 – ينظر: د . شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 156 .

2 – denis mellier . la littérature fantastique . Ed du seuil . coll mémo . fév 2000 p 52

موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز ، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود "[1] ويمكن أن نمثل هذا المكان بالبيت ، فهو ليس دائما رمز الاستقرار والدفء ، والحمام أيضا فهو مأوى للشياطين والجن كما الحال بالنسبة للسجن فهو فضاء للعزل والحجز ، للعذاب الجسدي والنفسي لإنهاك الوعي ، للوحدة والإقصاء "كانت زنزانتي ضيقة وقد افتتنت بها ، أقصد أن أقول لكم بأنها كانت مسبقا تجسد القبر ، فكنت أعتبر تلك الإقامة جزءا من الاستعداد للرحيل الأكبر "[2] في مثل هذه الأماكن المغلقة يتوفر الجو العجائبي وتنفتح المخيلة أمام الهواجس والرؤى والأحلام فتعيش الرعب تارة وتحاول أن تصنع مخرجا تارة أخرى.

ويعد الزمن في الرواية العجائبية زمنا معلقا ، لا يمكن قياسه إلا بزمن القراءة من جهة ، وزمن الحدث فوق الطبيعي ، ويقول في ذلك « تودوروف » " إن زمان وفضاء العالم فوق الطبيعي...ليس هما زمن وفضاء الحياة اليومية ذلك أن الزمن يظهر هاهنا معلقا "[3]، فالزمن بذلك دائم الحضور ، لا تخرج منه الشخصية إلا بالكف عن استحضاره في المكان ، والزمن الداخلي هو الذي ينبجس فيه العجائبي بحمولته كلها ، شخصيات وصور وظهورات ، وهذه الاستراحة « Pause » كما سماها البنيويون مسؤولة عن تعطيل السرد وتعليق الزمن إلى جانب السرد المشهدي أو المقطع الحواري الذي يتخلل السرد ، وهذا التعطيل أو التعليق يشتغل فيه العجائبي وهذا المشهد يمكن أن يتضح من خلال

---

1 – غاستون باشلار : جمالية المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 – 1984 - ص 31

2 – طاهر بن جلون: رواية ليلة القدر، ترجمة محمد الشركي، مراجعة محمد بنيس، لوسوي باريس، دار توبقال، المغرب، لافوميك، الجزائر 1989، ص 113.

3 – ت . تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص 150

الحوار الذي دار بين البطلة والفارس والبطلة والفتاة التي تحذرها من الفارس/ الشيخ في الفصل الرابع « الروض العاطر»[1] من الصفحة 31 – الصفحة 38.

إن لحظات توقف السرد تعد خاصية " تؤثر على الربط المتواتر بين أسلوب المشهد وتقنيات الحلم والتخييل ، وتوقع كل ما هو غير عادي واستثنائي في المواقف والأوضاع "[2].

ويرى « تودوروف » أن تحقق العجائبي مرتبط براهنية القراءة ، القراءة المتماهية مع الشخصية وهذا الموقف يقضي " بالتموقع في القارئ من أجل تحديد العجائبي لا القارئ المبطن في النص بل القارئ الواقعي "[3] مما يعني أن الزمن العجائبي هو الذي يكون لحظة التلقي.

1 – ينظر حسين علام العجائبي في الأدب ص83.

2 - ينظر حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت – لبنان، ط1، 1991 ، ص 172 .

3 – ت . تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص 55 .

الفصـــــل الثاني

تجليات العجائبي في رواية التبر

1) رمزية العنوان

2) شعرية التناص في رواية التبر

3) التحول التكويني لتيمة الرواية:

أ- الشخصية

ب- الحدث

ج - الكرونوتوب

تركز الأسلوبية – بوصفها منهجا نسقيا يقصي من طريقه كل السياقات الخارجية — على مقاربة لغة النص وأسلوب المؤلف فيه انطلاقا من إمكاناته اللغوية، وتعد الأسلوب مجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب على مستويات اللغة، اللفظية منها والنحوية وكذا الصوتية، وما تفرزه هذه الخيارات الأسلوبية من وظائف ومعان ودلالات، وعلى هذا الأساس فإن المنهج الأسلوبي يعتمد اللغة الحاملة للنص قصد سبر أغوارها، ونبش مكنوناتها من خلال الألفاظ والتراكيب، وفي جوانبها النحوية والصوتية والدلالية والصرفية سعيا إلى الوقوف عند اللغة الأدبية المميزة ذلك لأن "التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز"[1].

فالقراءة الأسلوبية تجعل لغة النص وسيلة وغاية لفهم الإبداع، والوقوف على أدبية النصوص، وانحراف اللغة عن مستواها العادي المألوف ميزة تميز خاصة الأدب العجائبي، وتتبعنا للعجيب في صفحات هذا المتن استوقفنا عند ثلاث رحلات رأينا أن حضور العجائبي كان قويا فيها، واعتمدنا هذا التقسيم تيمنا بأعراف الصحراء وعاداتها وقد سبق وأن فصَّلنا فيها، واقتصارنا بالدراسة على الرحلات الثلاث لا يعني أن غيرها من الرحلات الأخرى لا تحمل العجائبي وإنما رأينا أن دراستنا هذه لا يمكنها أن تُلِمَّ بالمتن كله، مع محافظتنا على خيط التفاعل بين الرحلات الخمس كلها.

---

1 – أنظر محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب مصر ط1 1984 ص129.

1) رمزية العنوان:

إن أول ما تقع عليه عين القارئ وهو يتفحص الكتب والمؤلفات « العنوان » باعتباره أول مفتاح قد يتأول به مضمون هذه القصة أو تلك الرواية ، ولذلك فاختياره من أولويات المؤلف فبه يشد انتباه القارئ ويروج لبضاعته ، والحكم في الأخير للقارئ إما بالسلب أو الإيجاب ، وفي كل الأحوال يختلف الحكم من قارئ إلى آخر حتى ولو كانت القراءة واحدة ، فثقافة القارئ ضرورية لإطلاق الأحكام الموضوعية.

لم يغفل النقد الأدبي وخاصة الحديث منه حمولة العنوان لأنه يشكل رمزا أو علامة تستحق عناية القراءة المتبصرة لإخراجه من محدوديته الشكلية إلى لامحدودية مضمونه ، وعنوان الرواية بين أيدينا « التبر » مبتدأ خبره محذوف، وهذا المحذوف لعله مفتاح رمزيته، فلأول وهلة تتمظهر أمامنا حقيقة واحدة هي القيمة المادية التي يمثلها الذهب باعتباره وحدة اقتصادية تصنع بها المجتمعات كينونتها المادية وحضارتها الاقتصادية، فتنشئ له معامل لاستخراجه وتحويله وتحت إجراءات أمنية مشددة وبالغة السرية، وتبني له مراكز حفظ وبنوك على درجة عالية من التحصين، وتخصص له محلات تشكله وتعرضه فيستهوي النساء للزينة ويصبح أفضل صداق في الزواج وهو في الآن نفسه مطمع السراق واللصوص، تصنع به المجتمعات ترفها وتضمن به رزقها وجاهها، إنها قراءة الوهلة الأولى.

ونحن نتصفح صفحات المتن تتحرك فينا شهية البحث عن المقاصد الخفية المضمرة فلم يأت الكاتب على ذكر الذهب إلا في "لن تفعل شيئا الحرص والعسس، الخدم والحشم، اشترى كل شيء بماله، بذهبه"[1]، فتظهر القيمة المادية للذهب للمجتمع المترف الذي يمثله « دودو » فقد سلب الذهب في غزوة بغية تأمين مهر ابنة عمه « آير » والتي رفض أبوها زواجها منه، وجاء ذكر التبر في "أخرج من صندوق الحديد جرابا جلديا قديما، موسوما بإشارات السحرة، غرف منه بفنجان الشاي مرتين، فتلألأ التبر وأعمى العيون "[2] فظهرت قيمة التبر المادية كما يعيشها «دودو» والرمزية كما يؤمن بها «أوخيّد » وأهل الصحراء "لا أعتقد أني سأحتاج إليه، يقال في قبيلتنا إنه يجلب اللعنة"[3].

إن المجتمع الصحراوي يرى في الذهب القيمة الرمزية فهو المجتمع الضروري كما يراه «ابن خلدون»[4] يسعى إلى تأمين الضروري من العيش للبقاء حيا ويلجأ لذلك بالمقايضة "ذهب إلى السوق وقايض جملين ببعض البضائع"، فالمقايضة هي معاملة اقتصادية متعارف عليها في مثل هذه المجتمعات واعتقادها في لعنة الذهب يجعلها تنأى عن الاهتمام به وترى في الإقبال عليه مساسا بخصوصية المتعارف عليه، إن القيمة الرمزية للذهب شكلت اعتقادا راسخا لدى الكثير من المجتمعات بلغت درجة القداسة، فالمعابد في بعض الدول الآسياوية صورت هذه الرمزية في تماثيل الآلهة ومجسمات مختلفة حملت ارثها وتاريخها وأمجادها ويؤكد ذلك كلود ليفي ستراوس بقوله: "إن وجود

1 - ينظر: رواية التبر ص 105.
2 - المرجع نفسه ص 124.
3 - نفسه ص 124.
4 - عبد الرحمان بن خلدون المقدمة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1979 ص 120.

الأشياء المقدسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنها لو انتزعت من أماكنها حتى ولو فكريا لتتدمر نظام العالم بكامله"[1].

فتدنيس المقدس يدمر حياة مجتمعات بكاملها ذلك أن الجانب الروحي يحرك هذه الخاصية، والاعتقاد الراسخ عند المجتمع الصحراوي بقيمة الذهب الرمزية لم تصنعه الصدفة أو اللحظة الراهنة إنما حفرته الأجيال في الذاكرة، والمساس بهذه الرمزية في اعتقادهم يعود بالوبال واللعنة، ولعل ذلك ما أراد المؤلف أن يقنعنا به من خلال الوقائع، فحياة « أوخيد » انتهت بمجرد أن قبل بحفنة التبر، فقد لبسه العار وصار على ألسنة الناس بالشجب والاحتقار، وبذلك فقد قيمة الحياة التي ارتجاها، فلحظة ضعف قتلت فيه الكبرياء والمعاني الحقيقية للحياة، فقد كان يبحث عن القيمة في أسطورته فصار بلا قيمة وفي عرف الصحراء باطن الأرض خير له من سطحها، "الذهب يعمي الجميع، الذهب يفسد أفضل الخلق (...) الذهب سبب كل اللعنات"[2].

إن هذا الاعتقاد تربى في فضاء الصحراء المترامية الأطراف، مسكن الأساطير والخرافات، ملهمة الشعراء والرواة، فقداستها ستداس وتدنس إذا ما هي انفتحت على القيمة الاقتصادية للذهب وواقع « دودو » صورة مصغرة لذلك، فحين طمح إلى اكتساب الذهب انسلخ عن العرف وصار مطمع كل طامع وإلا فلماذا الحرس والعمال، وافتقر إلى الشهامة فجرح كبرياء أخيه الإنسان « أوخيد »

1 – ينظر: سعيد الغانمي ملحمة الحدود القصوى المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 – 2000 ، ص 67.

2 – ينظر الرواية ص 144.

بالمقايضة المشؤومة التي أبانت عن قلة مروءته وخسة أساليبه فلم يرض بقدره واعتقد التعويض بالذهب فذهب.

2) شعرية التناص في رواية التبر:

لقد تعددت مفاهيمه واصطلاحاته ، فهو الاقتباس والتداخل النصي أو التفاعلات النصية وغيرها ، وعلها تشترك في أن النص الواحد لا يملك فرادته ، فهو نسيج من نصوص أخرى ، أو محاورة بعيدة تخلق تفاعلا لا شك يفتح سبل التواصل مع الغير ، ليصبح أثرا من آثار التلقي والقراءة، والمتن بين أيدينا مسه هذا التفاعل ، فقد امتاح من غيره واستدعى مضامين عدة في توظيف هيج به أفق انتظار القارئ وشد توقه لتقفي الآثار الزئبقية ، ولقد ذره « إبراهيم الكوني » ذر الملح في الطعام، فكان في استهلال الرواية أن استحضر بيتي شعر من قصيدة طويلة ، تمجد الزعيم « آمود » في حملاته لصد الغزاة الفرنسيين.

- "آسد ينكر آمود نكفي تيزاج

- إذ شاغت تاجنين يتجير نيمزاد

- عندما أقبل « آمود » استقبلناه بمهاري الحرب ، وأعطيناه فرسانا لا يخطئون الهدف"[1].

كأني بـ « أوخيد » يستحضر عظمة هذا الزعيم في رحلة روحية يستشعر فيها تلك الخصال ليتمثلها ، إنها لحظات العودة بالنصر ، لحظات المجد والبطولة ، تستهوي كل فارس ليسجل بها الخلود

1 - تنظر الرواية ص 7 .

في سجل التاريخ "قصد شاعرة معروفة من قبائل كيل أبادا وطلب منها أن تقرض قصيدة مديح للمهري ، تمجد خصائله ، وتطري مواهبه أسوة بالفرسان والأبطال من المحاربين"[1] صورتا الملك والخلود تستهوي البشر منذ أن خلق الله آدم ﴿ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴾[2].

لقد استثمر « إبراهيم الكوني » الحكم والأمثال "الخبير بداء الحيوان الأعمى هز رأسه وأجابه على استنكاره إييه يا ولدي ، بعد الضحك يأتي البكاء ، الفرح يعقبه الحزن ، والموت يأتي في غفلة الحياة"[3] جاءت هذه الحكمة محشوة بالتضاد « الفرح ≠ الحزن » ، « الضحك ≠ البكاء»، « الموت ≠ الحياة » حدد بها قائلها مصير المهري وهال بها صاحب المهري ، إنه مصير كل حي ، حكمة الله في خلقه جاءت على لسان خبير يملك العلم والتجربة فهو أقرب إلى الإقناع من غيره ، إنها لحظة توقف مفاجئ تنهي الأمل، أ سيموت الأبلق ؟ هل سيقتنع « أوخيد » بالأمر ؟ أيمكن أن تتحول الرغبة فجأة نقمة ؟ أيمكن أن يصير الاتصال انفصالا وبهذه السرعة ؟.

توظيف الخرافة كان له وقع أيضا، فقد دسها المؤلف ليظهر سحرها على الأحداث الشخصيات "ويعتقد الحكماء (...) ترتيب الفضيحة"[4]، تزعزع اعتقاد القارئ أو ربما تدفع فضوله لتوقع أمور تحدث قبل أن يعرفها ، فتنشط الذاكرة وتشط نحو المستقبل انطلاقا من الماضي أو الحاضر، فأما الماضي فهو استدعاء الحافظة بنماذج دفنها الزمن في الذاكرة ، تستنفر لتعطي دعما

1 - ينظر: الرواية : ص 8 .
2 - سورة طه الآية 120.
3 - الرواية : ص 9 .
4 - ينظر: المرجع نفسه ص9.

إضافيا يعين على التفسير ، وهذا الدعم يصنع الحاضر من خلال الملفوظ ، فيعزز الاعتقاد ويستشرف المستقبل على نحو يضمن المشاركة في صنع الحقيقة ، أو الاقتراب منها على الأقل ، أو حتى التوهم بذلك حسب نوعية القارئ وحسب قصدية المؤلف.

تحضر لحظة التصويب أو التأكيد حين يكتمل المشهد "وانحرف الأبلق يسارا ، ودار حول حلقة الرقص ، تضاحك الصبية فشعر بالعار امتدت يداه إلى السوط السحري (...) وما إن أحس الأبلق بوقع السوط على جسده حتى ركبه الجنون (...) إنما رفس حلقة الصبية وفقد وقاره تماما ، عاود يمسد فخذه بالسوط فاشتد جنون الحيوان ، استمر يرفس بخفيه كل شيء في طريقه ويرغي ويلوك الزمام بوحشية"[1].

إن القارئ وهو يستقبل مثل هذا المشهد لا شك سيفرك عينيه ، وستتملكه الدهشة خاصة عندما عاود « أوخيد » يمسد فخذ « الأبلق » بالسوط ، فإذا تأملنا الحالة الأولى "ولما أن أحس الأبلق بوقع السوط"[2] نجد تفسيرا منطقيا فألم السوط أهاج الحيوان فكانت ردة فعل طبيعية ، لكن إذا تأملنا الحالة الثانية "عاود يمسد فخذه بالسوط فاشتد جنون الحيوان"[3] فإن التفسير يختلف خاصة إذا استحضرنا دلالة كلمة مسد وما فيها من رفق ولين فهي صنعة متمرس يشعر صاحبها بالراحة والنشوة وتدخله السكينة ، والقارئ وهو يتعايش مع حدث كهذا يتملكه العجب فيتأكد

1 - ينظر: الرواية ص 11 .
2 - المرجع نفسه ص 11.
3 - نفسه ص 11.

الاعتقاد عنده أن للسوط مفعول عجيب حقا ، لكن يخيب ظنه فجأة حين يكتشف الحقيقة "هذه ليست المرة الأولى سبق له أن ورطه في فضائح أفظع "[1].

تستحضر الأسطورة من جديد لتفعل فعلتها في الحدث والأشخاص ، قد حان القصاص ، يصاب « الأبلق » بداء الجرب ويؤكد الخبير بداء الحيوان استحالة شفائه ويحدد مصيره المحتوم فيسجن « أوخيد » في ظلمة الوسواس والحسرة والحيرة والأرق ، وتنهشه مخالب الأسى والحزن ، وتصغر في عينيه الدنيا ، ويتحول الحلم الجميل إلى سراب و الوصل إلى انفصال فيحاول أن ينسى أو يتناسى ، فينبش في صفحات الماضي ويدير عجلة الزمن إلى الوراء إلى لحظات السعادة حين كان المهري صغيرا، إنها لحظات العزاء ومواساة النفس فيبزغ فجر الأمل من جديد ، لكنه أمل ضئيل تتخلله ريبة وحيرة لكن لايهم ، لاضير من المحاولة ، الشيخ موسى يتمتم له بالسر "الكلام بيننا ولكن شفاء جملك في آسيار"[2] يعتقد أنه بقايا السلفيوم ، وهو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة ، انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواءً سحريا لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط.

هذا النبات الأسطوري يجدد الرغبة ويحث الأحداث قدما فآخر الدواء الكي وفي غمرة الغضب الممزوج باللوم والعتاب، يحتج « أوخيد » بالقصص القرآني "سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنة " لكن هذا المعنى بعيد عن المعنى الحقيقي للآية، قال تعالى:﴿ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِيَ

1 - الرواية ص 12 .
2 - الرواية ص 20 .

لَهُمَا مَا وُۥرِىَ عَنۡهُمَا مِن سَوۡءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنۡ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيۡنِ أَوۡ تَكُونَا مِنَ ٱلۡخَٰلِدِينَ ﴾[1]. فالشيطان هو سبب خروج أبوينا من الجنة، وأما حقيقة اللعن الطرد من رحمة الله ولم يكن هذا حال سيدنا آدم ولا أمنا حواء، فقد أنزلهما الله إلى الأرض وتقبل منهما توبتهما.

لحظات اليأس والانهيار تدفع صاحبها إلى استعمال كل شيء مقابل الخلاص حتى ولو كان ذلك على حساب عقيدته ، فـ « أوخيد » غير متدين ، مخدوش العقيدة " أخيرا ركع ورفع يديه وصاح: يا ولي الصحراء إله الأولين ،أنذر لك جملا سمينا، سليم الجسم والعقل اشفي أبلقي من المرض"[2] إنها لحظات الضعف والاستسلام للخرافة ،تستأثر به الجاهلية الأولى فيلجأ إلى صنم لا ينفع ولا يضر ،إنها حالة التفكك،لكن المؤلف يوهمنا بتأثير الخرافة، هو ينقل واقع الناس "في الليل عندما توسد الحجر ونعس، رأى « الأبلق » في الوادي ،جرفه السيل المباغت وابتلعه (...) سقط مرات على ركبتيه الأماميتين وغرق (...) قاوم وشد هو الرسن (...) لاحظ تفصد الدم من خياشيم الحيوان المناضل"[3] إنها أحلام الأضرحة ، فيها إشارة ، قضت مضجع « أوخيد » زادت حدة التوتر والانقباض ، حفرت في الذاكرة "جده لامه شيخ حكيم إذا رأى رؤيا في نومه لا يغادر فراشه حتى يأتوا له بالعرافين ويفسروا له الرؤيا ، رأى في منامه أنه يقف تحت السدرة الأسطورية فقال له العراف اعد نفسك للرحلة ، إنها سدرة المنتهى"[4] السدرة الأسطورية الضائعة أسطورة للطوارق وسدرة المنتهى

1 - سورة الأعراف الآية 20.

2 - الرواية ص 30 – 31.

3 - المرجع نفسه ص 30.

4 - نفسه ص 31.

جاءت في القرآن الكريم ، مكان لم يصل إليه إلا النبي ﷺ أثناء معراجه ، والخلود والمنتهى هو مآل كل حي يوم القيامة ، إنها صنيع الرؤى والأحلام إشارات تخلق التوتر وتربط مصير البشر بها وكذلك « أوخيد ».

تعود الحكاية الشعبية من جديد ترسم عالم الجن ، عالما لا مرئيا " خاطب « أوخيد » نفسه العجائز تؤكد أن الجن ليس كالإنسان "[1] إنها حالة توسل ، بل محاولة التغلب على الخوف إنها حالة استعداد لما هو مجهول ، للتقليل من حدة الهلع ، أو بالأحرى هي حالة استعطاف وتودد هي تعويذة ضد الجن " الجن أنبل من الإنسان "[2] تلتها لحظة إيمان وتضرع ، لحظة تجديد العهد مع الله "ياربي هل سيموت الأبلق ؟ ...أنت رحيم ... أنت ..."[3] إنها لحظات المناجاة حين يكون العبد أقرب إلى ربه، حين يتأكد أن لا خلاص إلا بذلك ، حين يتيقن الإجابة ، حين ينتظر المعجزة ، ويعتصر القلب حزنا فيغتسل بدمعتين كبيرتين حارتين كانتا عصارة الحزن ، وتحين لحظة الاستسلام و العجز "فخذني معه"[4] قمة الوفاء ، أجمل مشاهد المشاعر الجياشة والعجيب فيها أن المحبوب دابة، عذرا يا أوخيد الأبلق.

توظيف آخر للغيبيات ، للحياة الأخرى ، فالبرزخ مقام العبور إلى الجنة أو النار ، وهو كحد فاصل بين نقيضين يحمل عناصر أو خاصيات كليهما ، وهذين النقيضين عاشهما « أوخيد » في

1 – الرواية ص 34.
2 – المرجع نفسه ص 34.
3 – الرواية ص 37 .
4 – الرواية ص 38

رحلته ، أثناء سقوطه ، ولم يجد حمولة لما أحسه وشعر به من حمولة البرزخ ، فكانت الحياة مقابل الجنة والموت مقابل النار والطبع غلب اللحظة الراهنة ، فلَعقُ البولِ ، والتشبث بالذيل طريق للوصول إلى الحياة، " ورد رعاة الإبل إلى البئر (...) تكلم بعد أيام "[1] فكانت العودة إلى الحياة ، إلى الخلاص ، إلى المكافأة بشفاء الأبلق.

تستحضر الأسطورة مرة أخرى لتزيد من حدة التوتر ، الفقر والفاقة فهمُّ النذر "إشارة تركها اللص ، رسم بحبات التمر مثلثا... قالت العرافة : قلت مثلثا ؟ هل نذرت شيئا للآلهة تانيت "[2] هي آلهة الحب والخصب والتناسل ، كيف يمكن أن يتصرف أوخيد ؟ وهو لم يتعود أن يخلف الوعد ، ومثل هذه القوانين ترددها العجائز فلا تلاعب مع الإشارات ورموز الأولين ، لا يكفيه الفقر الذي يعيشه وزوجته وولده ، المشيخة ضاعت ، والميراث حرم منه والحروب أقفلت باب الرزق ، الجمل الذي اشتراه تاه في الصحراء أو أخذه اللصوص ، بلغ به الجوع أن شوى نعله وأكله ، تكالبت عليه المصائب ، صار سجين الأساطير والخرافات فكيف الخلاص؟.

لم يكن انفصال « الأبلق » عن صاحبه بالأمر الهين ، ولم يكن ليرض صاحبا غيره فالرابطة أقوى ، والمرء مع من يحب ، وحتى يكون « أوخيد » عند وعده لجأ إلى استعمال الرقية "ذهب به إلى الفقيه ليكتب له حرزا "[3] عبثا يحاول ، فيلجأ إلى السحر " نصحوه بالسحرة الزنوج"[4] لكن دون

1 – الرواية ص 43.
2 – المرجع نفسه ص 77
3 – نفسه ص 97
4 – نفسه ص 97

جدوى ، تكسرت كل المحاولات أمام الرغبة الملحة واعتقد المؤلف إيهامنا بشيء من واقعنا حين وظف هذه الطقوس ، فاستنفر فينا التجربة لنخوض معه هذا الاعتقاد في قدرة التمائم والسحر على صنع قدر المخلوق أو تغييره لكن خيب أفق انتظارنا مرة أخرى فالرابطة أقوى " الأبناء فناء الآباء"[1] ويشتد صراع النفس ليصل به إلى أمر لم نكن ننتظره على الإطلاق ، إنه يقبل مقايضة « الأبلق » بالزوجة ، والولد " الشكوى ، اللوعة ، الفجيعة أدركته في الخلاء ، « الأبلق » يعوي دائما عندما يشكو ، وهولا يشكو إلا إذا بلغ الألم مداه ، إذا بلغ القلب (...) كيف يتخلى عن نصفه الإلهي ويقايضه بوهم الدنيا ؟ "[2] إنها أغرب مقايضة تعرفها الصحراء ، يعجز التأويل أن يتقبلها ، لقد رمت كل تفسير كان في سلة اللامعقول.

يعاود الاقتباس من القرآن الكريم بصورة غير مباشرة "وتسلل قبل أن يتضح الخيط الأبيض من الخيط لأسود"[3] قال تعالى: ﴿ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ ٱلۡأَسۡوَدِ مِنَ ٱلۡفَجۡرِۖ ثُمَّ أَتِمُّواْ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيۡلِ ﴾[4]. إنه استلهام للمعاني والدلالات القرآنية ففي هذه الفترة الزمنية تحدد للصائم الإمساك عن الطعام والشراب وسائر الملذات ، والإمساك عند « أوخيد » من نوع خاص ، إنه الانفصال عن أعز صديق ، إنه الامتناع عن رفقة « الأبلق » ، هي ردة فعلية طبيعية عن الإهانة ، وفي وضع حرج ، اختيار أحلاه مر لكن ليس على حساب الكرامة "قرر أن يهجر

1 – الرواية ص 99
2 – المرجع نفسه ص 111
3 – نفسه ص 110
4 – سورة البقرة الآية 187.

المهري إلى الأبد (...(إذا لم يفعل ذلك لما رد على إهانة « دودو» المجنون"[1] ، إنه يستلهم من الإمساك الصبر ، فالصبر عن الكلام أو عن الأكل أو عن الحب والرغبة هو انحراف إلى معنى الامتناع أو بالأحرى الهروب ، وصراع الصائم مع النفس يقابل صراع « أوخيد » مع نفسه ، وإذا كانت وسيلة الصائم للتغلب على النفس استحضار مخافة الله ، والاستغفار وكثرة الذكر، فإن وسيلة « أوخيد » هي الهروب ، هي الابتعاد.

" وحاول أن يخنق الشرارة في قلبه (...) شرارة الألم "[2] لكن هل يستطيع ذلك ؟ علامات الضعف تنبؤ بعكس ذلك ، الصراع الداخلي وكثرة علامات الاستفهام ، الحوار الطويل "كيف ينزعه من نفسه (...) كيف يتخلى عن نصفه الإلهي "[3] يصارع الرغبة كما يصارع الصائم في نهار رمضان، تغلبه نفسه عن الإمساك ، كما تغلب نفس « أوخيد » قوة الاتصال ، تخونه الجرأة أين الصبر الذي كان يعزي به رفيقه ؟ ينهار كل شيء ، وتتغلب النفس على العقل ، فيقدم على شيء لم يكن في الحسبان ، أفطر عامدا ، انتهك حرمة الأعراف ، قايض « الأبلق » بالزوجة والولد.

الأب الروحي يظهر من جديد ، أقواله مصدر أنس عند « أوخيد » ، هي تعويذة ضد مرض القلوب ، العودة إليها تهدئ الروح وتضبط الانفعال ، فـ: « الشيخ موسى » يستنبط الحكم من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة والمؤلف يستحضر منها ما شاء على لسان « أوخيد » "إن الله لا

1 - الرواية ص 110

2 - المرجع نفسه ص 111.

3 - نفسه ص 111.

يحب إلا المعذبين والمبتلين من العباد ، بل هو لا يبتلي إلا من أحب"[1] لحديث رسول الله ﷺ :

"إن الله عز و جل إذا أحب قوما ابتلاهم فمن صبر فله الصبر ومن جزع فله الجزع".

هو لا يحفظ الحديث جيدا لكن يستحضر معناه ، يدفع به الحزن والكدر والهم ، يحاجج به حالا أصبح عليها « الأبلق » على اعتبار أن الله أحبه فابتلاه وأعطاه قلبا بشريا يقبل الحزن كما يقبل الفرح، رفعه من درجة البهيمية إلى درجة الإنسانية " قارن في لحظة بين الجملين فأدرك كم يبدو حزن الأبلق مقدسا ...وكم يبدو الجمل الآخر غبيا وبشعا في بلادته ولا مبالاته وخلو باله من الهم"[2] وتظهر هذه الإنسانية في موقف آخر حين صوب « أوخيد » بندقيته نحو رفيقه وكان ما كان "... بارك الخطوة، عيناه قالتا له اضغط على الزناد...أطفىء النار"[3] ومن الحب ما قتل، فنار الفراق أقصى وأمر من نار البارود، لحظة يندهش أمامها كل من عاش العلاقة المتينة طيلة الأحداث السابقة حتى اقتنع، وها هو يصدم أمام مشهد عجيب، فكيف يجرؤ على قتل أخيه؟ فمجرد التفكير في ذلك مرفوض، أين الصبر؟ أين الإيمان ؟ أم هي كلمات في موقف عتاب « الأبلق » فقط.

يوظف « أوخيد » مرة أخرى القرآن الكريم و بشكل غير مباشر " هكذا وجدنا آباءنا يفعلون"[4] قال تعالى: ﴿ قَالُواْ بَلْ وَجَدْنَآ ءَابَآءَنَا كَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ ﴿٧٤﴾ ﴾[5] وراح يؤكد المعنى أكثر بذكر

---

1 – الرواية ص 120.

2 – المرجع نفسه ص 120 .

3 – نفسه ص 121 – 122 .

4 – نفسه ص 127.

5 – سورة الشعراء الآية 74.

قوم إبراهيم " قوم إبراهيم يصرون على عبادة الأصنام لمجرد أنهم ورثوا التقليد أبا عن جد "[1] إنه يحاول أن يجد مبررا يقنع به نفسه، إنها حالة التفكك التي لا تفارقه، فكيف يعقل أن يقابل زواجه وإنجابه بما كان يفعله قوم إبراهيم، فالزوجة والولد دورة حياة، زينة الحياة الدنيا، أما عبادة الأصنام فهي نتاج انتكاس الفطر ، فهي لاتنفع ولاتضر ، وكذلك الزوجة والولد في اعتقاد « أوخيد » فالتقابل فاسد لتباين الفوارق، والتقليد غير التقليد، فالأول ضلال، والثاني حكمة وشتان بينهما ، ربما شدة الحزن.

بعدما فعل « أوخيد » فعلته وقتل « دودو » وآثر الهروب والكهوف ، وآثر حتى الانفصال عن « الأبلق » ، ها هو يعيش ليستقبل قدره المحتوم على جدار أحد الكهوف ، في سورة ودان يطارده الرعاة ويرمونه بالنبال والرماح ، يسرع المسكين نحو الكهف يرجو فيه الخلاص لكن الأمل ضئيل " مجموعة من الرعاة تطارد ودانا ..."[2] فالمؤلف يحاول أن يضعنا أمام النهاية قبل النهاية يستثمر رسوم الأولين كإشارة ، كتلميح كإيحاء ، « أوخيد » مقابل الودان يسعى للخلاص وأفراد قبيلة « دودو » مقابل الرعاة يسعون وراء الصيد الوفير ، إنها رحلة صيد قديمة في ثوب حديث، إنها رحلة نحو الحاضر والمستقبل يصنعها الماضي البعيد ، تدخل الهلع والخوف وتنبيء بقدر يخشاه ونخشاه ، إنها الإشارة ، إنها لغة الأحلام في ساعة اليقظة ، وما لبثت أن صارت حقيقة.

---

1 – الرواية ص 127.

2 – المرجع نفسه ص 149

3) التحول التكويني لتيمة الرواية:

لقد أشرنا في مستهل حديثنا عن المكونات الأساسية للرواية بصفة عامة وما يحدث لها من تحول في الرواية العجائبية بصفة خاصة وسنحاول من خلال دراستنا هذه أن نتعقب هذه المكونات في محاولة للوقوف على تحولاتها وتحويلها لتيمة الرواية نحو رؤية مغايرة للواقع من خلال هتك ستره واستنطاق المسكوت عنه في محاولة لتغيير راهنيته المتردية من خلال رسائل مشفرة ترسلها المخيلة المبدعة مستشرفة مستقبلا ترى فيه الخلاص أو على الأقل الهروب ولو للحظات من التعفن والإحباط.

أ – الشخصية:

من خلال تتبعنا لهذا المكون الأساسي في ثنايا رواية « التبر » استوقفتنا شخصيتان بارزتان صنعتا الحدث هما « أوخيد » كإنسان يعيش في الصحراء تربطه رغبة جامحة نحو حيوان يسمى سفينة الصحراء ، الصبور ... إنه « الأبلق »، ولم تكن هذه الرغبة وليدة اللحظة الراهنة بل صنعتها الأيام ، فقد امتلك « الأبلق » هدية من عند زعيم آهقار وهو مهري صغير ، وصنعا معا دورة حياة تعد بالسنين بدءا من عفوية الصغر ، وفي ترتيب تصاعدي عجيب شهداه وشهده معهما أهل القبيلة "كان يسرق الشعير من الخباء ويطرحه في راحتي يديه ويقدمه له (...) وبخه أبوه قائلا : حتى الناس محرومة من الشعير وأنت تعطيه للدابة. أجاب أباه يومها : الأبلق ليس دابة ، الأبلق هو الأبلق ، المهري الصغير يتجول معه بين المضارب ، ويقتفي أثره كالكلب يهرول وراءه حتى عندما يذهب

للسهر (...) ولا ينام إلا عندما يهجع هو للنوم (...) يرافقه حتى عندما يسرح في الخلاء (...) « الشيخ موسى » يقول : الحيوان خير صديق "[1].

إن عرف الصحراء يقتضي أن يكون الرجل فارسا فيلقب بذلك ، و « أوخيد » ابن زعيم القبيلة وحري به أن يكون فارسا مكتمل الرجولة فيحظى بمشيخة القبيلة ، ثم إن « الأبلق » سلالة نادرة ، يملك صفات تتباهى بها القبائل ، فهو يملك جمال الظاهر والطباع " أبلق ، رشيق ، ممشوق القوام ، نبيل ، شجاع "[2] هذه الرغبة الجامحة لا شك أنها تعزز علاقة الاتصال المتبادل ، اتصال بلغ حد العجب كما أسلفنا الذكر وكما سيظهر لاحقا في تلك الرحلات الجنونية.

إن الرغبة الجامحة لم تكن اعتباطية ، ولم تصنعها الصدفة ، بل إنه القدر فـ: «أوخيد » هو ابن شيخ القبيلة ومع ذلك فهو يتيم الأم ، ليس له إخوة أشقاء ، ولم يحظ كثيرا برعاية والده وقد اهتمت به عجوز كلفها والده بذلك، وقد ورث عنه العناد ، فالعناد اكتساب ، واليتم قدر والقدر لاشك أثر في الاكتساب فتركا معا فراغا يصعب سده ، والإنسان قد لا يستطيع أن يملأ هذا الفراغ ، لما يحمله من متناقضات ، فهو يملك شخصية وإن يصحَب شخصا آخرا لاشك أنه سيتنازل أو يصير تابعا ومن الصعوبة تحمل ذلك في وضع كوضع « أوخيد » ، فحل الحيوان مكان هذا الصاحب ، بما أودعه الله فيه فهو مسخر ، مطيع ، تابع لا متبوع " المهري الصغير يتجول معه بين المضارب

1 - رواية التبر : ابراهيم الكوني ، ص 20 .

2 - المرجع نفسه ص 08 .

ويقتفي أثره كالكلب "[1] لاشك أن أوفى الحيوانات هو الكلب ، ويأتي الحصان في الصف الثاني ، وصفة الوفاء محروم منها كثير من الناس، وحين يتتبع القارئ صفحات هذا المتن لاشك سيجد دلائل قاطعة بلغت درجة العجب في علاقة وصلت إلى حد التماهي صنعها الإنسان والحيوان.

شخصية أخرى كان لها وقعها في دفع الأحداث نحو الغرابة والعجب إنه باللقب لا بالاسم « شيخ قبيلة » تعودت أن تقضي الربيع في « وادي المغرغر » ، " عجوز نحيل طويل القامة ، في وجنتيه تنثني غضون عميقة ولكن في نضرته تلوح عفوية وعافية ومرح مجهول "[2]، هذه الشخصية خيبت أفق انتظار القارئ ، فالحدث مخز ، وفيه انتهاك للحرمات ، وتعد للحمى وردة الفعل على قدر الفعل أو أكثر فبينما كنا ننتظر جلدا بالسوط ، أو ضربا بالسيف ، أو رصاصة قاتلة كان ما لم ننتظره ، فعوقب الحيوان بدل الإنسان ، أو ربما عوقب الإنسان بصاحبه ، فما كان من المعهود أن يحدث في السر ، ينتهك في وضح النهار وعلى مسمع ومرأى من الجميع حتى الصبية والنساء ، والشيخ يردد : " إذا أفلت الفارس فلا يجب أن يفلت الأبلق "[3].

لعل ذكر المؤلف للشيخ وقبيلته بالنكرة سر في ذلك ، فقد كانت العقوبة من نكرة فعلا وقد تحملها الحيوان حين استأثرت به نوق القبيلة ، ففي أعراف البدو ما يذهب قوة الفحول إلا استئثار الإناث به ، تقطعت حبال الاتصال من جديد وحل محلها الافتقار بوجود رغبة أخرى واتصال من

1 - الرواية : ص 20
2 - المرجع نفسه : ص 13
3 - نفسه : ص 14 .

نوع آخر ، فرغبة « أوخيد » أن يصير فارسا صودرت بسبب ما اقترفه من ذنب ، ورغبة « الأبلق» الجديدة كلفته داء الجرب.

إن « الشيخ موسى» شخصية حاضرة دائما مع « أوخيد » في أفكاره ويقضته ، شخصية دينية ، يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس ، عزب لا أولاد له ولا أقارب ، غريب عن القبيلة ، جاء من غرب الصحراء... " من فاس بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة "[1] ، هو غريب ولغته فيها عدول عن المألوف كان يصنع بها التردد والحيرة ، هو يغرف إما من لغة القرآن أو الحديث الشريف أو الحكمة والأمثال ، وفيها ما فيها من الإعجاز والانزياح ، ولعل إقحامه من طرف المؤلف كان لدفع الأحداث صوبا نحو الغرابة ، فقد كان كالأب الروحي يستلهم منه « أوخيد » الحكم والمواعظ لكنه لم يعمل بها ، كان يرددها في مقام اللوم والعتاب حيث لا ينفعان.

إن النصيحة الوحيدة التي عمل بها حين همس الشيخ في أذنه " الكلام بيننا ولكن شفاء جملك في آسيار " فعل الرغم من أن السر أرعبه، " هل سيجن الأبلق ؟ " إلا أن الأمل موجود لكنه محفوف بالمخاطر ، ونتائجه غير مضمونة، هو أمل مقلق حقا يتطلب قلبا من حديد ، فعالم الجن عالم غريب لا يمكن مجاراته ولقد استوقف « أوخيد » في حوار النفس حين وصل إلى « قرعات ميمون » وربط « الأبلق » في الحقل " العجائز تؤكد أن الجن ليس كالإنس (...) الجن يلتزم بقوانين اللعبة ، المهم أن تعرف ما أنت مقدم عليه "[2] الجن شخصية لا مرئية تخلق الغرابة وتقبض الأنفاس لما تتمتع به من

1 - الرواية ص 20 .

2 - المرجع نفسه ص 34.

خوارق ، لكن حديث « أوخيد » عنها بهذا الشكل يبعث على التساؤل ، إنه في حالة استغاثة ، أو بالأحرى في حالة التغلب على الخوف واستجماع القوة " لا خبث ولا حيل للجن (...) الجن أنبل من الأنس (...) الجن لا يعرف الخيانة "[1] إنه يحاول أن يستأنس ، يتشجع أو ربما يغالط نفسه يوهمها ، يدفعها نحو الاستقرار لكنه في الوقت نفسه يتناقض مع عقله ، إنه حديث الخوف والتردد ، إنه يحاول أن يوهم حتى القارئ بذلك حتى يعسر التأويل الصحيح والتفسير المنطقي ، وهذا شأن تقنية المونولوج يفرز حالة التفكك والانقسام والتشتت.

إن أغرب شخصية إنسية لم يذكره إبراهيم الكوني باسمه ، إنه عراف وثني تظهر الغرابة فيه من خلال أوصافه فهو "زنجي عجوز يزين رقبته المجعدة بالغضون، بعقد من أصداف النهر (...) يقال إنه مثل الغراب"[2]، ومن خلال تصرفاته فهو "ينتقل وحيدا (...) يكره المخالطة ، يمضغ التبغ ويبصق اللعاب في وجوه الأطفال والفضوليين"[3]، وما توظيفه من طرف الروائي إلا ليؤكد حقيقة الصنم أنه اللقب لإله صحراوي قديم وتمكن من فك الشيفرة في أبجدية التيفيناغ ومات وسره معه.

ب- الحدث:

الحديث عن الحدث في الرواية بصفته الوعاء الذي يحرك وتتحرك فيه الشخصيات والزمان والمكان وتستدعي اللغة فيه الحاضر والماضي وحتى المستقبل بقوالب شتى ، الكلمة والمجاز والاستعارة، المونولوج ، الحوار ، الوصف ... واستحضار الأخبار واقعها وحتى متخيلها ، حديث مستفيض.

1 - الرواية : ص 34
2 - المرجع نفسه: ص 29.
3 - نفسه ص 29.

المتن بين أيدينا « التبر » استوقفتنا أحداثه تارة بالتساؤل وأخرى بالإثارة حتى أننا تماهينا وشخصياته، وعشنا معهم تلك الرحلات العجيبة لحظة بلحظة وكل رحلة فيها مثلت حدثا بعينه ، فآثرنا نظام الرحلات حفاظا على عرف الحياة الصحراوية فأهلها بين الحل والترحال ، بحثا عن الحياة والاستقرار ، والطمأنينة لأن الزمن الحقيقي للحكاية كان إبان الاستعمار الإيطالي، فالخوف والفقر هما سببا الرحلات هذه، ولقد بان لي الاعتماد على الشخصيتين الأساسيتين « أوخيد » و« الأبلق» في تحديد هذه الرحلات ، وكل رحلة عنونتها بعنوان رأيت أنه يناسبها تمثيلا.

1/ رحلة إثبات الذات[1]:

لقد دارت أحداث هذه الرحلة على محطات عدة ، بدءا بالفخر والاعتزاز بـ « الأبلق » كسلالة نادرة لها أوصاف تستأثر كل عين ناظرة وقلب شغوف ، فالإبل بدائل عن الأحصنة عند أهل الصحراء ، وعرف الصحراء الفروسية وإثبات الذات أمام الأنداد ، ولما كان « أوخيد » ابن شيخ القبيلة فحري به أن يظهر للعيان ذلك الفارس المغوار حتى يحظى بالقبول على شاكلة « أمود» الزعيم الذي صد الغزاة الفرنسيين فراح « أوخيد » يعزز لهذه المكانة بالتغني بأبلقه إلى حد العشق ، فقد رباه مذ تلقاه هدية من زعيم قبائل آهقار ، وأشرف على تدريبه واقتنى له أفضل المستلزمات من سرج وفرش وشكيمة وجراب وزمام وسوط ، حتى يقارع به الأقران في ساحات الوغى وحلبات السباق ، لكن رغم كل ذلك يخيب ظنه ، ويخيب معه أفق انتظار القارئ.

1 - الرواية ص 7-11.

لم يحظ « الأبلق » ولا صاحبه بالاحترام لما بدر منه في الحلبة ، فقد كانت الفضيحة والعار وسخرية الجميع ، المهر الأصيل يصير راقصا بدل متسابق، والفارس المغوار يؤخذ بجريرة صاحبه، فحين كنا وكان « أوخيد » نعيش نشوة السباق، دار « الأبلق » حول حلقة الرقص وكان ما كان فتذكرنا حينها ما اعتقده الحكماء في القبيلة أن السوط السحري دسَّه له الحساد من أقرانه، فظهر لنا أثر ذلك فيما فعله « الأبلق » بعد وقع السوط في المرة الأولى، وما فعله في المرة الثانية حين مسَّد « أوخيد » بالسوط فخذه فاعتقدنا في فعل السحر والسحرة ولم نجد تفسيرا آخرا.

لقد أوهمنا السارد أن هذه هي أولى الرحلات لكن ثبت العكس، فقد تقدم زمن السرد على زمن الحكاية فحصلت بذلك متعة القراءة والتأويل.ويرى في ذلك نقاد الرواية البنائية أنه "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية anachronies naratives وهذه المفارقات إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية retrospection أو تكون استباقا لأحداث لاحقة anticipation"[1]

2/ **رحلة العبث**[2]:

وسميتها كذلك ظنا مني أنها تصور مرحلة من مراحل المراهقة والشباب، فالطيش والشعور بالفحولة والعنفوان كونت تلك المغامرات الليلية في القبائل المجاورة ولقد تعمد المؤلف ذكرها نكرة لحاجة في نفسه أو ربما من باب الستر "وقد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة تعودت أن تقضي

1 – د . حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي 2000 ، ط . 3 ص 74.
2 – الرواية ص 13-27.

الربيع في وادي المغرغر"[1] وقد بدأت هذه الرحلة بالتسلل في الظلمات إلى خيم الحسان وصلت إلى درجت العبث اليومي، فقد تم كشف المستور، وفضح المسكوت عنه بمطلق الصراحة، ولعل ذلك ما يصنع العجيب ويدعو إلى التردد، خاصة وأن هذا المستور أُكتشف وضُبط « أوخيد » متلبسا بفعلته.

كانت الفضيحة والشماتة ثم كان العقاب وأي عقاب " إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة فلا يجب أن يفلت المهري النادر من نوق القبيلة "[2] فالقصاص في رأي شيخ هذه القبيلة أن تستأثر نوق القبيلة بالمهري ولعل ذلك ما يدعو للعجب، والأعجب منه أن « أوخيد » لم يتلق أي عقاب اللهم إلا إذا كان عوقب بصاحبه وتظهر بصمات ذلك من خلال الانفصال بعد الاتصال ولو مؤقتا، والعقاب الأكبر أن فقد المهري قوته ونضارته وأصيب بداء الجرب، فتعطلت بذلك أحلام « أوخيد » ففقد كبرياءه وكرامته ونهشت الكآبة إهابه وصُفّد بأغلال الحزن والأرق في محاولات متكررة يائسة بحثا عن الشفاء.

تلاطمت الأحداث في هذه الرحلة كما تتلاطم الأمواج فعشناها والشخصيتين، فقد تحول الجسد الجميل إلى هيكل أسود بشع، وانطفأ بريق المرح بنظرة حزينة وساد الصمت والهدوء والكآبة، فاستسلم « أوخيد» للحزن ولبس ثوب الهم، والتحف مرارة اليأس والندم، فكان العزاء الوحيد في استحضار الماضي، هذه نتيجة الطيش، حتى الأمل الوحيد في حصول معجزة الشفاء كان كمثل

1 – الرواية ص 13.

2 – المرجع نفسه ص 16.

السراب لا يزيد إلا في أمد الحزن " الكلام بيننا ولكن شفاء جملك في آسيار (...) آسيار في القبيلة مرادف للجن والجنون"[1] هذا سر الشيخ موسى.

3/ رحلة البحث عن الشفاء[2]:

هي من أصعب الرحلات ، والاستعداد لها ليس بالزاد والماء بقدر الاستعداد بالشجاعة والإقدام لتجشم الصعاب وركوب الأهوال، وتحدي الخوف والوجل، فبلا رفيق ولا معين يركب الصديقان أمواج الصحراء يبحثان عن السراب، يواجهان عالما مجهولا يفوق مقدرتهما، عالم تصنع رعبه نبتة أسطورية تسمى « آسيار » لها مفعول عجيب، تشفي من كل الأمراض، لكن على حد تعبير السارد تمر بالجن أولا، وما إن يسمع الإنسان كلمة الجن في موقف مثل هذا، ومكان يشبه هذا المكان حتى يصعقه الرعب ويتملكه التردد.

يستجمع « أوخيد » قواه ليكتشف سر « الشيخ موسى »، فليس لديه ما يخسره على كل حال، فحياة الصاحب بين يدي عفريت، ولا مناص من المحاولة، تمر الرحلة ويكتنفها التفكك والتمزق الديني، يهتز الاعتقاد الصحيح ويستبدل بالركون إلى الصنم، فالنذر ثم الحلم ثم الوصول إلى المكان والنبتة الموعودة، ثم الانتظار القاتل المليء بالوساوس، إنها اللحظات الحاسمة وآخر الدواء الكي، ولم يخب أفق انتظار القارىء هذه المرة، فعلامات الجنون فاقت حد التصور، لكن ما لم يكن ينتظر هو ما تجشمه « أوخيد » في حالات الجنون التي أصابت صاحبه.

1 - الرواية ص 20-21.

2 - المرجع نفسه ص 29-55.

الجنون أن تحاول مسك الجن والجمل في حالة هيجان، فقد قطع به تضاريس الصحراء في مجازفة خطيرة للغاية، فهذه كثبان رملية، وتلك أشجار وهذه أحجار، ينسلخ الجلد ، وتنفصل الذراع عن عظمة الكتف وتتعدد الجراح، إنه مشهد يثير الغرابة ويدعو للعجب، ترتفع به درجة حرارة الجسم ويتصبب العرق، ويعجز الجسم عن الحراك وتنقطع الأنفاس، فلا تبق إلا حاسة العين تراقب وترتقب وترسل بإشاراتها إلى المخيلة تهيم في ظلمات التأويل، لا ترجح إلا تفسيرا واحدا - هلكا — لكن في الأخير يتغلب الوفاء على الخوف، وينقلب اليأس أملا وتنتصر الأخوة، - وأي أخوة — على الجن والعفاريت.

4/ رحلة الطهارة[1]:

تعد هذه الرحلة بمثابة الاعتبار واستلهام الدروس من أخطاء وسقطات الرحلات السابقة، فهي العودة إلى أعراف أهل الصحراء، والركون إلى الاستقرار، ومن أعرافهم للحفاظ على الفحول إخصاؤها وهو بمثابة الطهارة والتكفير في عرف الصوفية ، يعزل المهري عن النوق فيتحاش المرض والأوبئة ويزداد وزنه ويحظ بالعافية وكان هذا حظ « الأبلق » أما صديقه « أوخيد » فاختار بناء أسرة رغم رفض أبيه لاختياره ، وآثر الزوجة والولد على المشيخة والميراث فعان الأمرين ، الفقر والعوز وهم النذر وكدر الزوجة.

1 - الرواية ص 56-82.

5/ رحلة الانفصال[1]:

رأى « أوخيد » العرافة تقف فوق رأسه تطلب منه أن ينحر « الأبلق » فهذا ما تريده الآلهة « تانيت » إنه أعظم كابوس يجثم على قلبه يفتت الكبد ويزيد المرارة ويذهب العقل ، إنه الهم والأرق أو بالأحرى الموت البطيء الذي لا يرحم ، يقتل دون مراعاة للشعور ، إنها لحظة الفراق الأصعب عليه والموت دونها أهون ، ويشتد الجوع والألم واللوم فيختار مضطرا أن يرهن صديقه مقابل توفير الطعام لزوجته وولده ظانا أنه انفصال مؤقت.

يزيد المرارة رفض « الأبلق » فينقض الرهن في كل مرة وبأي شكل، فعندما لم ينفع الهرب كان الإضراب عن الطعام وتحمل ألوان العذاب الجسدي والنفسي، أيعقل أن يكون حيوانا ؟ هي رابطة أقوى من أن تقطع ، شيء لا يمتلك ، إنه القلب والقلب ملك المحبوب ، كلاهما شربا من الكأس نفسه.

يأتي ما لم يكن في الحسبان ويعسر تفسيره ، إنه انفصال آخر أو مقايضة أخرى لم تشهدها الصحراء أو الأساطير أو الخرافات ، « الأبلق » مقابل الزوجة والولد ومن الحب ما قتل ، نحاول أن نجد لها تفسيرا فيصعب ذلك إنه العجز ، شيء يفوق التصور والمنطق ، فالعلاقة بين الصديقين صنعها اليسر والعسر ، الأيام والليالي ، الجراح والأفراح " إنه ليس جملا إنه إنسان في جلد جمل طول عمري قضيته مع الجمال ولكني لم أر مثيلا له (...) أضرب عن الطعام ورأيت الحزن في عينيه (...)

1 - الرواية ص 83-124.

حزن الحنين (...) إنه يحن إليك" [1] حاولوا أن يقتنعوا لكن الأمر أصعب من أن يفسره المنطق أفعلت الزوجة ما فعله « الأبلق » ؟ هل أضربت عن الطعام ؟ هل رفضت ؟ ، هل تحملت الجوع؟ لم يكن شيء من هذا بل كان اللوم والعتاب أسطوانة يسمعها « أوخيد » كل حين وإذا لم يسمعها يراها في عينيها ، لا تلمني أيها القارئ ولا تحتقرني لا تمقتني فكيف يعيش الجسد بدون روح؟

6/ رحلة الانتقام[2]:

تنوعت أحداث هذه الرحلة بين العزم على الاستقرار ومحاولة نسيان العار فتحول الاستقرار إلى اللاستقرار، تحل الكوابيس محل الأحلام الجميلة ، وتعود الرؤيا أكثر حدة وأشد بشاعة وإصرارا على زيادة المعاناة ، ويتمكن الشيطان من النفس فتسيطر على العقل وتستدعي الأعراف الجاهلية وتستيقظ لغة الانتقام وغسل العار بالعار فيقرر « أوخيد » قتل « دودو » ظنا منه أنه يمسح العار لكنه يكتشف أن عاره لا يمحوه حتى الموت، فيصبح بعد ذلك طريدة تطلبها قبيلة « دودو » فيلتحف الهروب والاختباء، حتى رسوم الأولين لم ترحمه فأسرت إليه فقدره المحتوم فلقي المصير نفسه بل أبشع من ذلك .

ج- الكرونوتوب:

لقد سبق وأن ذكرنا أن باختين تجاوز المفهوم السائد بأن الزمان منفصل عن المكان ، وعدهما متلاحمين يتفاعلان مع الوحدة الفنية للمؤلف ، وبذلك يصير الزمن بعدا في المكان يصعب تحديده

---

1 - الرواية ص 95

2 - المرجع نفسه ص 125-160.

وهما على هذا النحو يصنعان معا العجيب ، وحسبنا ونحن نتناول هذا المتن رواية التبر أن نتصيد هذا الكرونوتوب على صعوبة الصيد والصائدة.

لايمكن أن نتصور حدثا ما لايجري في مكان ما ولا يحتويه زمان ما حتى ولو كان هذا الحدث تخييليا ، وأي حركة أو مغامرة في الرواية إلا ولها مكان تتجسد فيه "فهو لا يدرك المكان إلا إدراكا حسيا أول الأمر"[(1)] وخبرة الإنسان بالأمكنة هي خبرة ثقافية بما تعنيه هذه الكلمة ، وهذه الأمكنة على اختلاف أنواعها يصنع فيها الوعي واللاوعي مخياله، وبذلك تعد عناصر مكونة للحدث الروائي "وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[(2)] ويمكن اعتبار الحيز "عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا"[(3)] ففاعليته في المحكي أكيدة.

إن العجائبي يحتاج في تجليه إلى أمكنة تتلاءم وطبيعته المرعبة المعجزة المثيرة . وكما للرواية مكان فالزمان فيها زمانان ،زمان الحكاية وزمن السرد ، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للإحداث ،بينما لايتقيد الثاني بهذا التتابع ، فيستغلهما المؤلف في التلاعب التقني لصناعة شعرية المتن ويراوغ القارئ، ويتجنب أفق انتظاره، فيفوت عليه فرصة القبض على معالم الرواية من أولها فيشارك بالضرورة

1 – سيزا قاسم، دلالة المكان، مجلة ألف، عدد 6، 1986، ص 79.

2 – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 30.

3 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1998، ص 143.

في ترتيبها، ويرى بعض نقاد الرواية أنه "عندما لايتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية Anachronies narratives"[1]

وهكذا فإن المفارقة إما ان تكون إسترجاعا لاحداث ماضية Retrospection ، أو تكون استباقا لأحداث لاحقة Anticipation .

ولقد اقترح جيرار جينيت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

الخلاصة Sommaire: وهي سرد أحداث يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات،واختزالها في صفحات أو اسطر دون التعرض للتفاصيل.

الاستراحة Pause: وهي التوقفات التي يحدثها الراوي بسبب لجوئه الى الوصف .

القطع L'ellipse: هو تجاوز بعض مراحل الحكاية ويكتفي بالقول مثلا مرت سنتان.

المشهد Scène : وهو المقطع الذي يدور بين شخوص الرواية .

إن الفضاءات المحددة للعجائبي ،المثيرة للتساؤل والتردد حتما تمزج بين المكان والزمان ، كلحمة واحدة لهدف واحد "إن الأماكن التي تتضمن سر الأزمنة الغابرة بما فيها من تأثير سيئ تساهم أيضا

---

1 – أنظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 74.

في تحديد اللعنة التي تلحق بأصحابها (...) بحيث أنه في كثير من القصص قد تصبح عنصرا أساسيا يبرز القوة التشخيصية للعجائبي"(1).

ونحن نتتبع ونتصيد الكرونوتوب في المتن بين أيدينا على صعوبة الصيد كما ذكرنا سالفا ، فقد تراءت لنا ما نحسبها كذلك ، فالحمادة الغربية أين يوجد النصب الوثني القديم ، إنه المقصد الذي أحيكت حوله الأساطير ،تعطلت عنده عجلة السرد فجأة وبدأ الوصف الخلاق ذو الطبيعة التزيينية في استراحة ضرورية رآها المؤلف كي يضع القارئ أمام مشهد يشتت الأفكار ويحيل على التعدد ويبث الحيرة والتردد "في مدخل الجبلين المتقابلين ، في خلاء لاينته ، وقف نصب المجوس في صدر ربوة وحيدة"(2)

اتحد المكان والزمان ، أو لنقل صنع المكان الزمان ، ففاضت المخيلة بروايات عدة ،صنعها الزمن البعيد في صورة صنم تفنن الوصف في تعريته ،صنع حاضر الناس وشتت اعتقادهم إلى درجة أن خافوا البحث عن الحقيقة، واستسلموا للأساطير فتقربوا للضريح بالقرابين والنذور، واعتقدوا فيها النجاة والخلاص "أجمع الجميع أنه ولي شهد بداية الفتوحات ،بل قالوا إنه أحد الصحابة مات عطشا (...) العراف المخيف أول من حطم الأسطورة (...) قال إنه اللقب لإله صحراوي قديم"(3) إنه التفكك والتشرذم، إنه الانشطار والتشتت، يصنع به الوصف حقيقة الناس، فيتملكنا الشك والتردد والتساؤل أكثر فأكثر ، أخلط العراف الوثني كل الأوراق ، يقال إنه مثل الغراب وهذه الهيئة الغريبة

1 - Denis mellier . la littérature fantastique . p 52

2- الرواية ص 29.

3- المرجع نفسه ص 29. .

لايصدر عنها إلا الغريب "وتوصل إلى فك الشيفرة في أبجدية التيفيناغ ولكنه رفض أن يبوح بالسر المحفور عند قدمي الإله"[(1)]

وتتفنن اللغة في الوصف الدقيق لهذا الفضاء صانعة بذلك الحيرة والتردد من خلال الرموز والإشارات التي يعسر فك معانيها وما تذهب إليه فيتأرجح القارئ بين قد،ربما ،لعل ... "قاعدته صخرية مثلثة الزوايا (...) نحو القمة الملفوفة بعمامة خفيفة زرقاء "[(2)]، استنطقت اللغة الملامح بشكل يبعث على الإثارة، مستنفرة كاملة القوى العقلية لتتبع هذا الرسم الدقيق بكل عناية على طريقة عالم الآثار للقبض على الاستعارات والمجازات والدلالات المفتوحة ،فتحول الفضاء من وظيفته الديكورية ، إلى لعب الدور المهم في تطور الحكاية ، في دفعها نحو صناعة العجائبي ، والعجب أن توسل أوخيد إلى الوثن ودعاه ، ونذر له جملا سمينا ، فكانت الرؤية وأحلام الأضرحة تزيد شدة التوتر والإثارة فتقهقر أوخيد إلى الوراء نحو الذاكرة البعيدة ، يسترجع أنفاسه ويلملم شتاته ويقوي عزيمته إنها الوجهة إلى قرعات ميمون مسكن الجني والنبتة العجيبة ، ويعاود الوصف بريشة فنان يرسم هذا الفضاء بألوان من اللغة وسحر البيان والبديع "فوق قرعات ميمون تدلت سحب (...) مع الأصيل عثر على حقل كامل ، ارتفعت النبتة الخرافية (...) زهرة الجن!"[(3)].

يصف المكان والأشياء فكلاهما يحتضن الرعب والدهشة ،المكان مألوف في ظاهره وتصنع النبتة العجيبة لامألوفيته ، إنه أشبه بالسدرة الأسطورية التي رآها جده لامه في المنام ، هي سدرة في مكان

1 - الرواية ص 29..

2 - المرجع نفسه ص 29-30.

3 - نفسه ص 33.

ما من الصحراء تحتها نبع ، من وجدها وشرب من النبع عاش خالدا أبد الدهر ، قرعات ميمون تقابل السدرة ، النبتة الخرافية تقابل النبع ، الشفاء يقابل الخلود ، فهل يقابل حلمه حلم جده ؟ ، ومرة أخرى يمتزج المكان بالزمان ، فالمكان المألوف يصنع حلّ وترحال القبائل ، إلا أن الزمن خبأ فيه ما يبعث على الريبة ويزرع التردد والهلع ، إنه صنيع الاستعارة ، إنها الروايات المتواترة تناقلها الرعاة لسينين وسنين ، فلا عجب في المكان وحده بل في ما قيل فيه ، وليس العجب في صورة نبتة آسيار إنما العجب بما تنعت به "نبتة الجن".

ثم بما تتركه من أثر ، إنه الثالوث يلتحم المكان والزمان والشيء فيصنع الخوف والرعب ، وهاهو الفضاء الملتحم يصنع فضاء آخر إنه البرزخ ، المكان فيه ضيق مآل كل ميت ، والزمان فيه غيبي إنه المستقبل ، إنها الحياة بعد الممات ، إنه القبر بظلمته أو نوره ، أعد الله فيه لكل إنس مثل ما قدم ، إما الأنيس أو الشجاع الأقرع ، هذا البرزخ صنع لحظة اشتد فيها الصراع من أجل الحياة والرغبة ، كان نتاج الإصرار على الاتصال و الإقدام صنعتها لحظة عطش ،جرعة ماء افتقدها حيث لا ينبغي أن يفتقدها إنها الصحراء ، الماء فيها هو الحجاب بين الحياة والموت.

كرونوتوب آخر يقض مضجع أوخيد " ثلاث ليال متتالية رأى البيت المهدم"[1] لم يصنعه الواقع هذه المرة بل صنعه الحلم ، لحظات قصيرة تظهر عالما كبيرا ، حياة بأكملها ، ترسل إشارات تبعث أحيانا على الطمأنينة ،وأحيانا أخرى تزرع الحيرة والخوف وأحيانا هي أضغاث أحلام "ولم ير

---

1 – الرواية ص 133.

بيتا مبنيا بالطين ولا بالحجر في حياته "[1] فالطين يرمز للماضي ،والحجر يرمز للحاضر ،والماضي بحمولته يشيد هذا المكان المظلم،الكئيب "البيت مشيد بقوالب من الطين ، ذو طابقين ،مسقوف بجذوع النخل ، فوق الجذوع طرحت طبقة من السعف،فوق السعف طرح الطين المخلوط بالتراب ، الطابق الأرضي مهدم (...) هو مهجور بلا نوافذ أو أبواب والغريب أنه يجد نفسه محبوسا في الداخل دون أن يعرف من أين دخل ، ودائما يجد نفسه في الطابق الثاني (...) ويحس بوجود كائن مجهول لايظهر أبدا"[2] إنه كرونوتوب كابوسي ، صار الزمن بعدا في المكان يصعب تحديده ،اختلط الماضي والحاضر ، إنه دوامة مثلما تصنعها الجنيات برمال الصحراء.

إنه الدوران نحو النفس، نقطة البداية هي نقطة النهاية، هي حال من تاه في الصحراء ، ما سر الظلمة؟ أهو المستقبل المجهول ! ما سر الكآبة؟ أهو ما يخبئه هذا المستقبل !، الظلمة وحدها تقطع الأنفاس، إنها إشارة تثير الرعب مهدم، انهارت، مهجور، الكائن الخفي، محبوس، السقوط، تزلزل دواخل النفس وتسرق طمأنينتها، تقطع أي سبيل للنجاة، يشترك الثالوث الغامض في ترويع الضحية، تنوب الظلمة عن الزمن، ويختار المكان السقف المهدد بالانهيار، ويتقمص الكائن الخفي دور الشخصية ، الظلمة مقدور عليها ،والسقف المهدد بالانهيار يمكن تجنبه ، والخوف كل الخوف من

---

1 – الرواية ص 133.

2 – المرجع نفسه ص 133.

الكائن اللامرئي إنه يترصد ،يطيل الانتظار والترقب ، يصنع الرعب في كل لحظة لاتدري ماذا يخبئ، "هل هو إنس أو جن؟ ملاك أو شيطان ؟ قديس أم إبليس؟"[1].

إنه الانتظار ما يصنع الرعب، إنه التفكك، إنه الأسر في الدائرة السحرية نقطة بدايتها هي نقطة نهايتها، إنه التيه بلا بيان بلا توقف، التأويل فيه مفتوح على كل احتمال، إنه زئبقي لا يمكن ضبطه، يتماهى فيه القارئ والشخصية ولعل هذا هو التردد الذي عناه تودوروف يبقى التفسير فيه رهن الانتظار، رهن اللحظة الأخيرة والفاصلة.

يتواصل الكرونوتوب هذا مع سابقه، يتغير فيه المكان في التسمية فيصبح كهفا، تصنعه المشاهدة العينية لا الأحلام، ويصبح الأول داخل الثاني، المتخيل داخل الواقعي، داخل فضاء أوسع هو الصحراء لكن هذا الاتساع يضيق، وصار فيه الانفتاح انغلاقا، واللامحدود محدودا، غاب فيه الصفاء والهناء والسكينة، وحل محلها الاختناق والوجل والاضطراب، وانقلب الامتداد سجنا.

البيت الخرب يظهر داخل الكهف والكهف تحويه الصحراء، فحتى الكهف لا نوافذ له فقط سقفه من حجر،فيه الظلمة، فيه الوحدة، هو مسكن كل مخيف ومرعب، مسكن الجن وقطاع الطرق حتى الأفاعي والثعابين، مسكن الماضي والأساطير والرسومات بكل ما تحمله من رموز وإشارات، إنه المكان الذي تحدث عنه دونيس ميلي يتضمن سر الأزمنة الغابرة بما فيها من تأثير، فتأثر وتصنع القوة التشخيصية للعجائبي، وسر هذه القوة تلك الرسومات التي تحكي رحلة الصيد، الطريدة ترى الكهف الملاذ والمهرب، والصيادون بأسلحة الموت يحاولون دونها، إنه حلم اليقظة، إشارة أخرى تزيد حدة

1 – الرواية ص 134.

الخوف والقلق، الماضي يرسم الحاضر أو يتحول في صورته، ومع المكان ينسجان قدرا، قدر تفنن الرسام في وصفه على لسان أوخيد، إنه وصف خلاق يسبق المعنى على حد قول جان ريكاردو في كتابه « قضايا الرواية الحديثة »[1]، ومثل هذا الوصف مفتوح على السيولة الدلالية.

1 – ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 69.

الفـصـــــل الثـالـث

التحليل الأسلوبي لعجائبية الخطاب الروائي (التبر)

1) التراكيب الصوغية لبلاغة الخطاب الروائي العجائبي

أ - التشكيل اللغوي

ب - التشكيل البياني

التراكيب الصوغية لبلاغة الخطاب الروائي العجائبي:

إن للكلمة سحرها ووقعها وهي تلتحم بنظيراتها في تشكل لغوي متجانس يميل تارة إلى الدلالة الأحادية، وتارة ينفتح على الكثير منها، وشعرية الكلمة في الرواية لا تحدها لا الاستعارة ولا الكناية ولا المجاز ولا الرمز، هي لغة أخرى تنهض على مقومات أسلوبية تتعدد وتتناقض وتتجانس فتحيا بهذا التعدد وتخصب في رحم الاجتماع، ونحن نتتبع المعجم اللغوي لرواية التبر استوقفنا التنوع، حيث غرف المؤلف من قاموس القصص الديني، والأسطوري، والخرافي، والحكاية الشعبية والتاريخ، وكان القاموس اللغوي الصحراوي حاضرا بدوره وبكثافة إلى درجة أن تعسر علينا الإلمام بها، وكان تركيزنا على المعجم العجائبي تقصدا، ولم يكن من السهل القبض على الكل في دراسة أسلوبية إحصائية، فآثرنا أن نكتفي ببعض الأحداث التي شكلت المحكي العجائبي بصورة أجلى وأوضح ، نتلمس من خلالها وقع الكلمات تصنع التردد والدهش وتأسرنا إليها أسرا، ولذلك اكتفينا كما ذكرنا سالفا بدراسة ثلاث رحلات دون غيرها نتتبع فيها التشكيل اللغوي والتشكيل البياني.

أ – التشكيل اللغوي

الرحلة الأولى: رحلة إثبات الذات[1]

لقد شكلت هذه الرحلة حدثا بارزا في حياة «أوخيِّد»، عقد فيها العزم على «الأبلق» ليبلغ به شأنا عظيما، لكن تأتي الأمور على عكس التدبير، وقد اختار المؤلف لهذه الرحلة معجما لغويا ثريا،

1 – الرواية ص 7-11.

حاول من خلاله أن يصنع البداية والنهاية، فاختار وظيفة التشويق خاصية أسلوبية شدَّ بها حبل الوصال بين السارد والقارئ، فكانت البداية "قبل أن يدخل به حرم الحلقة حرص أن يعتني له بالزينة، استعار أغلب المستلزمات (...) السرج والفرش والشكيمة والجراب والزمام وحتى السوط"[1]، وكلها ألفاظ دالة على أشياء اعتاد الناس توفيرها في مثل هذه المناسبات —كون الخيول أو المهاري هي أعز ما يملك الرجل في الصحراء — تؤدي طقسا معينا بذاته ينبغي أن تستعد له بما يليق، وهذه المستلزمات هي زينة المهاري تختار بعناية لترفع من المقام وتعلي من شأن المناسبة ولعل ذلك هو سر عدم اكتفاء الكاتب بذكرها مجردة، فقد بالغ في إظهار قيمتها بذكر صانعها ومكان صنعها.

"السرج صنعه أمهر الحدادة في غات

الفرش كليمة مزركشة جاء بها التجار من توات.

الشكيمة ضفرتها عجائز قبيلة إيفوغاس في غدامس.

الجراب طرزته أنامل حسناوات تمنغاست.

السوط قطعة نادرة مغطاة بخيوط الجلد التي نقشت عليها تمائم السحرة في كانو"[2].

بهذا الوصف الدقيق للوازم وصانعيها ومكان صنعها يحاول المؤلف أن يضعنا في عمق الحدث حتى نتصوره قبل أن يحدث ونتهيأ له بشوق ولهفة، والتشويق le suspense عرَّفته المعاجم الأدبية

1- الرواية ص9.

2 - المرجع نفسه ص 9.

والكتب النقدية أنه "شك من جانب القارئ المعني حول ما سيقع"[1] أو "هو شك موسوم باللهفة، والتشويق هو عادة مزيج غريب للألم والمتعة، ومعظم الأعمال العظيمة تعتمد على التشويق"[2].

يأتي بعد ذلك الحدث العجائبي ليكسر التوازن ويتدخل فوق الطبيعي "ويعتقد الحكماء في القبيلة أن السوط دسه له الحساد من أقرانه، فلعب دوره في التخريب وترتيب الفضيحة"[3]، يختل التوازن عند المتلقي، فالأمور كانت تسير نحو وجهة معينة تأولها إلى أن دخلت الريبة باعتقاد جديد إنها الوظيفة الأدبية أو الأثر الخاص الذي يتركه العجائبي فهو إما خوف أو رعب أو حب استطلاع.

دسَّ، الحساد، التخريب، الفضيحة، كلمات تحيد بالتأويل الأول للمتلقي نحو تأويلات أخرى، إنها نقطة الشك فيما تصوره المتلقي سلفا لكن يغطيه المؤلف بالوصف، "دخل الساحة بعد الظهر في السهل تحلقت النساء (...) اتخذ الشيوخ موقعهم"[4].

الوصف عملية يلجأ إليها الراوي عند تعطيله السرد، فهو يتكفل بتأطير الأحداث، وتهيئة الديكور اللازم، فهو تقنية سردية تستقطب خاصة الرواية المعاصرة، وقد تعرض لها «جيرار جينات» في مستهل اقتراحه لدراسة الإيقاع الزمني، فعدَّ الوصف ضمن الاستراحة pause التي يلجأ إليها الراوي كحركة يتوقف فيها السرد ويتوارى الحدث إلى الوراء، وبثه الراوي في ثنايا هذه الرحلة من أجل غاية فنية أمدَّ فيه المتلقي بمشهد كامل دقيق حول المهرجان، وكيفية الاستعداد إليه، وحتى الحدام

1 - M. H . Abrams,a glossary of literary terms, Cornel university,USA,1993 P160

2 - Seymour Chatman, Story and discourse,cornel university press.1978.london.P59

3 - الرواية ص9.

4 - المرجع نفسه ص10-11.

والاحتكاك والمشاكسات بين الأقران قبل وأثناء السباق، وغاية أخرى نراها لربما أخذت لبَّ المتلقي في التعايش مع هذه الدقائق لتنسيه لحظة الشك والريبة التي وضعه فيها وجره جرا حتى انساق معه فلما أن نسيَّ أعاده بتصرف أحد أقران «أوخيِّد» "ثم غمز بعينيه (...) الملاحظة أزعجت أوخيِّد لأنه لم ير صدقا في عيني رفيقه"[1]. وبقوله "وامتدت يده إلى السوط السحري"[2]. فشدَّ الوصف المتلقي شدًّا وأبقاه على صلة بالحكاية يتتبع فصولها بل وكلماتها، وكأنه يراها ماثلة أمامه لدقة التصوير حتى للأمور الدقيقة والتي يخال البعض أن ذكرها محض استطراد وتزيُّد في الحديث

دخول الساحة بعد الظهر دون غيره ...

تموقع النساء، الرجال، الصبية،...

ثم ما علاقة: السرج بـ غات

الفرش بـ توات

الشكيمة بـ إيفوغاس غدامس

الجراب بـ تمنغاست

السوط بـ كانو

---

1 – الرواية ص10.

2 – المرجع نفسه ص10.

لعل في ذلك إشارة إلى أن عالم الصحراء ممتد لا يعترف بحدود أو قيود، وقد يأخذ صنع أداة واحدة من هذه الأدوات وقتا طويلا من عمر صاحبها دون كلل أوملل، وماذا يفعل الرجل في الصحراء غير ذلك؟.

إن اختيار الكاتب للمفردات الموحية بالعجيب وتقصدها والتراكيب دون غيرها لم يكن اعتباطا، إنما هو معجم لغوي صحراوي بحت، الصحراء، السحرة، الحساد، التمائم، السهل المتسع، العمامات الزرقاء، العراء الممتد، السوط السحري... لقد صبَّ الكاتب ما تجيش به نفسه، والبحث الأسلوبي يحاول تكشف العلل والأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار أو ذاك، لأن "مبدأ الاختيار أو الاقتناء يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب آخر"[1]

بشيء من التركيز والتفصيل نحاول أن نتلمس الألفاظ والعبارات الدالة على العجائبي وفق قرائن نراها ووفق منطلقات هي حصاد اكتساب وتعلم فحين نضع هذه الألفاظ تحت المجهر الأسلوبي، تظهر لنا عوالم العجائبي جلية واضحة، التمائم، السحرة، الحساد، السحر، الجنون...

---

1 – رجاء عيد، البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث دار المعارف الإسكندرية ط$_1$ 1993 ص120.

إن الشك والريبة حين دسهما الكاتب في ثنايا هذه الرحلة "يعتقد الحكماء (...) الفضيحة"[1]، ليضع المتلقي في أهبة الاستعداد لأمر خفي سيحدث وما الألفاظ التي ذكرناها سالفا إلا شُعَل أذكت ذلك لأنها مصقولة بالعجيب كما ستظهر هذه القراءة.

التمائم لها في أعراف السحر والسحرة تأثير عجيب على صحة الإنسان والحيوان سلبا أو إيجابا، والاعتقاد فيها – خاصة في أوساط عامة الناس – أمر شائع لا ينكر.

السوط السحري المدسوس يضمر عملا مرتبا سلفا يخفي وراءه خصيصة حاسد أناني الطبع يتمنى زوال النعمة عن المحسود، والقرينة التي تؤجج الاعتقاد أكثر لدى المتلقي التركيب الآتي:

"يعتقد الحكماء"

فلو قال: "يعتقد الناس" فإن الأمر ينصرف في رأينا نحو الشك فقط.

لكن حين يقول: "يعتقد بعض الحكماء" فالأمر ينصرف نحو شك قريب من الجزم.

لكن حين قرن الاعتقاد بالحكماء فهو الجزم الذي ينطوي على اعتقاد حاسم بأن الأمر مبيت ومدبر، والجواب بإفاضة يبدأ من قوله: "انحرف الأبلق (...) أن يصرعوه على الأرض"[2]، فالسوط كما هو معهود لو لم يكن ينضوي تحته سحر مدسوس لأعاد المهري إلى صوابه ولكبح جماحه، لكن التردد والدهش والإيغال في عوالم العجائبي في تصور المتلقي يؤكده اعتقاد الحكماء في تأثير السحر

1 – الرواية ص9.

2 – المرجع نفسه ص11.

ففي قوله: "وما إن أحس الأبلق بوقع السوط حتى ركبه الجنون"[1]، نتلمس من تركيب «وَقْعُ السوط» الجَلَدَ والخشونة وربما أثارت الأبلق فدفعته إلى العصيان وليس في ذلك غرابة كما نعتقد لأن ديدن الأبلق أنه كان مدللا لا يعرف سوطا ولا زجرا.

أما في قوله: "عاود يمسِّد فخذه بالسوط فاشتد جنون الحيوان"[2]، فإن لفظة «مسد» فيها كثير من العطف واللين، فإنها بالضرورة كما هو معروف تحيل إلى السكينة والطمأنينة والوقار، لكن شيئا من ذلك لم يحدث بل حدث أمر فضيع قلب ظهر المجن تماما، فقد راح الأبلق يخترق حلقة النسوة ويحطم الطبل الأنيق واستمر يرفس كل شيء أمامه مرغيا ومزبدا لائكا زمامه، واختيار المؤلف للألفاظ اخترق، حطم، رفس، أرغى، لاك، أزبد، هاج ....، من صميم عوالم السحر وتأثيراته المرتبطة بعوالم الصحراء الموحشة والموغلة في الذاكرة الجماعية لسكانها.

لقد جاء المشهد العجائبي في هذه الرحلة في حركية دائبة لأن الموقف يستدعي ذلك وأن النتيجة المتوقعة من أثر السحر لا تكون في الغالب إلا على هذه الحال، فطغى توظيف الأفعال على الأسماء فجاءت كل الجمل فعلية وأغلبها في صيغة الماضي.

"انحرف الأبلق...

دار حول حلقة الرقص...

تضاحك الصبية ...

---

1 - الرواية ص11.

2 - المرجع نفسه ص11.

فشعر بالعار..."[1].

ولم تكن الجملة الاسمية إلا في استدراك وحيد "ولكن هذا التدبير (...) في ساحة الرقص"[2]، رغم ذلك لم تفد الثبات، بل إن القرائن أخرجتها عن أصل وضعها فأفادت الدوام والاستمرار لأنها جاءت في معرض ذم وتردد، فحركة الأبلق الجنونية لم تتوقف رغم محاولات السيطرة عليه.

وأثناء الوصف الذي سبق المشهد العجائبي جاءت الأفعال كلها تقريبا في الزمن الماضي، استعار ، قضى، دخل، اتخذ ... دالة على زمن وقوعها سابقا أو تعبيرا على مرحلة استعداد لما هو آت عدا المثالين التاليين واللذين دسهما المؤلف في ثنايا هذا الوصف:

"ويعتقد الحكماء في القبيلة..."[3].

"يحق لي اليوم أن أتباها بمرافقتك"[4].

فقد جاءت الجملتان الفعليتان بصيغة المضارعة فأفادتا الاستمرار التجددي ووضعتا المتلقي في أهبة الاستعداد لأمر سيحدث، ولعل هاتين الجملتين قرينتان على مجيء المشهد العجائبي "وانحرف

1- الرواية ص 11.
2 - المرجع نفسه ص11.
3 - نفسه ص9.
4 - نفسه ص10.

الأبلق (...) صرعوهما معا في ساحة الرقص"[1] وعلى الرغم من مجيئه بأفعال ماضية إلا أنها دلت على الحاضر والاستمرار وأكدت ذلك القرائن الآتية:

"عاود يمسِّد

استمر يرفس

بدأ الزبد يتطاير"[2].

فعل الرغم من تقدم الأفعال الماضية إلا أن مجيء الأفعال المضارعة بعدها أعطى في اعتقادنا أسبقية الاستمرار والتجدد.

ولما كانت حال الأبلق في هذا المشهد دائمة ومستمرة فقد كانت الحال النفسية لأوخيد كما نستشعرها دائمة ومستمرة، فالشعور بالخجل والحرج للموقف الذي وضعه فيه صاحبه عاش به سخرية الحاضرين، وتبددت به أحلامه على الرغم من كل الاستعدادات التي قام بها، وهو من هو ابن شيخ القبيلة، فعبرت عن ذلك كله كثرة الجمل الطويلة طول الانكسار.

"امتدت يده إلى السوط السحري كي يحث الجمل على الانطلاق واللحاق بالرفيق" والجملة بعدها "وما إن أحس الأبلق بوقع السوط على جسده حتى ركبه الجنون"[3].

---

1 – الرواية ص11.
2 – المرجع نفسه ص 11.
3 – نفسه ص11.

فكانت بنحو عشر جمل طويلة مقابل ثماني جمل قصيرة جاءت لتقرير الحقائق الآتية:

"انحرف الأبلق يسارا

فتفرقت النسوة

وتوقف الغناء

علت الهرجة"[1].

ولعل العزاء الوحيد عند أوخيد أن هذه الحال لم تكن الأولى "سبق له أن ورطه في فضائح أفظع"[2].

وجاءت هذه الجمل مرتبة ومرتبطة وقد دل على ذلك الأدوات النحوية المستعملة خاصة الواو منها، فهو يعد باتصاله بالوحدات إمكانية تعبيرية تدل على استمرارية السرد والوصف.

"وانحرف الأبلق...

ودار حول حلقة الرقص ...

وما إن أحس ...

وإنما رفس ...

1 - الرواية ص 11.

2 - المرجع نفسه ص13.

وحطم طبلا ..."[1]

فالسارد يصور حدثا وينقل خبرا ولذا استعمل هذه الإمكانية التعبيرية ليتيح الاتصال بالقارئ. والشأن نفسه باستعمال الفاء التي تدل على الترتيب التعاقبي

"فشعر بالعار ...

فاشتد جنون الحيوان ...

فتفرقت النسوة ...

فاضطروا إلى أن يصرعوه ..."[2].

فتعايش القارئ مع الأحداث وانتقل من فكرة إلى أخرى انتقالا منطقيا، ووصل الخبر واضحا جليا، فإلى جانب طاقتها التعبيرية الدالة على توالي الأحداث وترتيبها بشكل متصل فقد عززت تماسك معجم النص.

لقد جاء السرد في هذه الرحلة بضمير الغائب، هذه الطريقة التي يعرفها «نورمان فريدمان» بأنها "الحكاية التي تسردها شخصية واحدة"[3] وهذا الشكل السردي يركز على راوية لا يكون إحدى الشخصيات، إنما يتماهى معها ويتبنى وجهة نظرها فيساق الحكي نحو الأمام انطلاقا من الماضي.

1- الرواية ص 11.

2 - المرجع نفسه ص 11.

3 - ينظر: د. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1995 ص195.

"قضى نهارا كاملا وهو يعد له ثياب الحلبة.

دخل الساحة بعد الظهر.

انطلقا متلاصقين ثابتين...

انحرف الأبلق يسارا..."[1].

ولم يكن السرد بضمير المتكلم والمخاطب في هذه الرحلة إلا في حال واحدة جاءت على لسان أحد أقران أوخيد.

"يحق لي اليوم أن أتباها بمرافقتك"[2]

انطلق السرد بضمير المتكلم هاهنا من الحاضر على عكس السرد بضمير الغائب وكأن الحدث مع هذا الأخير هو بصدد الوقوع، وقد وقع فعلا مع ضمير المتكلم، ولم يكن ضمير المخاطب إلا أن قام مقام هو في هذه الحال، والانتقال من ضمير إلى آخر هو من تقاليد الأسلوبية، يجسد جمالية النسج وعلى الرغم من قلة هذا الانتقال في هذه الرحلة إلا أننا نرى في الانتقال الوحيد استراحة سردية أناخت عنا الرتابة وفق خط مستقيم.

1 - الرواية ص 9-11.

2 - المرجع نفسه ص10.

رحلة البحث عن الشفاء[1]:

في هذه الرحلة مشاهد بها ملامح العجيب والعجائبي، وأكثر المشاهد استحضارا للعجائبي يبدأ من الصفحة 33، وكان الصانع الأكبر للعجائبي حضور الخرافة متمثلا في نبتة أسطورية (آسيار) بها شفاء الأسقام على طريقة الجن، أو كما عبر عنها السارد "زهرة الجن"

بدأ المشهد كالعادة بتقنية الوصف، وصف المكان المنشود "فوق قرعات ميمون" والنبتة الأسطورية "ارتفعت النبتة الخرافية مسافة ذراع عن الأرض ..."[2].

إنها بداية العجائبي يصنعه الديكور "فوق قرعات ميمون تتدلت سحب بنفسجية (...) في الخلاء الأبدي الممتد (...) كل جبل يقوم وحيدا في العراء (...) في نهاية الربيع ولكن الشمس لم تتجبر بعد"[3]، إنه الفضاء الصحراوي الممتد اجتمع فيه الخلاء والعراء والوحدة والحيات السامة، إنها مراتع مناسبة لصنع العجيب وبعث الخوف والرعب في النفوس، وما هو آت أعظم، ثم يأتي المشهد الثاني أكثر تعجيبا من سابقه "جر الجمل إلى الحقل (...) يا ساتر"[4].

إن ما صنع العجيب هو الانتظار، وأي انتظار، إنه الانتظار القاتل لما هو آت ومجهول، تلك الصورة المروعة التي سيطرت على عقل أوخيد، صورة الجن وخوارقه، إنه عالم لا مرئي حكايات خوارقه ملأت النفوس خوفا وترددا، فكان أن استدعى لها المؤلف تشكيلا لغويا مناسبا، القشعريرة،

---

1 - الرواية ص 29-55.
2 - المرجع نفسه ص33.
3 - نفسه ص 33.
4 - نفسه ص 33-35.

الخوف، الأساطير، الإرهاب، الجنون، الخبل (...) إذ كل لفظة من هذه الألفاظ تصنع التردد والهلع حين تتشكل في سياق ملائم أو حتى دون سياق، وحدها كافية، فكيف إذا كان السياق قد دسه الوصف في المشهد السابق، وأوحت إليه كلمات الشيخ موسى "الكلام بيننا ولكن شفاء جملك في آسيار (...) لا تنس أن تعقله جيّدا"[1]، ودسه في رأس أوخيد ميراث الأجيال "إياك أن ترعى الجديان في قرعات ميمون، هناك آسيار (...) ولكنها تمر كلها من باب الجن"[2]، وحتى يتحقق السياق الملائم أكثر فإن الزمن تم اختياره بعناية "مع الأصيل"[3] والأصيل هو الفترة المسائية بين العصر والمغرب، قد تعارف الناس على أن هذا الوقت تكثر فيه حركة الجن، وكثيرا ما يحدث المس فيه، إلى درجة أن الكثير من الناس يتحاشون الاغتسال ورمي ماء الغسيل وحتى النوم في هذا الوقت بالذات خوفا واحتياطا من مس الجن.

الظلمات، الأصيل، السكون، فضاءات تتشكل فيها خوارق الجن سواء في الواقع أو في خيالاتنا.

القشعريرة، الخوف، هما صنائعا ميراث الأجيال في المخيلة، تستحضرا وقت اللزوم، فنعيشهما حين تحضر المواقف الحقيقية التي تؤججهما.

الأذى، الجنون، الخبل، هي نتائج المواقف الحقيقية لخوارق الجن والكل يجمع على أنها حاصل تحصيل، تظهر من جهة قوة الجن، وتظهر من جهة أخرى ضعف المخلوقات من الإنس والحيوان.

---

1 - الرواية 20-21.

2 - المرجع نفسه ص21.

3 - نفسه ص 33.

لقد نهض الوصف في المشهد السابق بوظيفته السردية وشمل المكان والأشياء، وقد صنعته الجمل الاسمية الطويلة، فكان لحضورها وقع فني عكس جوانب نفسية بطول المعاناة والانتظار عند أوخيد، ومنها هذا التشكيل:

"- فوق قرعات ميمون تدلت سحب بنفسجية كثيفة وتلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد.

- كل جبل يقوم وحيدا في العراء ويصطف في الطابور الذي يخرق الصحراء إلى شطرين.

- في المسافات الفاصلة بين الجبال المعزولة في بحر الأرض الطينية الحمراء انتشرت دوائر العشب"[(1)].

واشتملت على التقديم والتأخير كظاهرة أسلوبية يتيحها العدول، فينفلت به التركيب عن القوالب الجاهزة، فيزداد به المعنى إيضاحا والكلام حسنا، وتكتسب اللغة بالقواعد النحوية مرونة فتصير طيّعة عند التوظيف، وتخرج عن مقتضيات الترتيب المعياري ولعل ذلك ما أكده الدكتور عبد الحكيم راضي بقوله: "فالمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حسن أكثر منها مسألة مذهب نحوي (...) والغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها"[(2)].

إن ظاهرة التقديم والتأخير في الرواية لا يمكن رصدها كلها ذلك أن الأغراض التي أحصاها البلاغيون وتوخوها من هذه الظاهرة كثيرة ومختلفة لعل أهمها التشويق الذي أوهمنا به المؤلف حين قدم

1 - الرواية ص 33.

2 - عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980، ص 212.

الرحلة الثانية على الأولى وما بان من تقديم متعلقات الفعل عليه وقعه البلاغي والفني الذي استشعرناه، واستشعرنا من خلاله الحال النفسية لصاحبها وفيها إشارة للانفعال والتشويق لمعرفة الحكم المتأخر.

على عكس ذلك جاءت الجمل الفعلية قصيرة إلى متوسطة في غالب الأحيان:

"جني بضع قطع من الترفاس

ارتفعت النبتة الخرافية مسافة ذراع عن الأرض.

تدلت فروعها.

عادت إلى الأرض.

تخلت عن الساق الرقيقة الساحرة"[(1)].

وجاءت كلها بصيغة الماضي، إلا أنها في اعتقادنا تدل على الحاضر في موضع الوصف، إذ هي لحظة تأمل لما تراه العين وليس لما رأته والقرينة في ذلك تقديم الزمن في قوله "مع الأصيل عثر على حقل كامل"[(2)].

في حين جاء المشهد الثاني أكثر كثافة للجمل الاسمية والفعلية إلى حد التعادل في عددها، والذي وصل حوالي 31 جملة اسمية و30 جملة فعلية، وتعددت الأساليب بين شرط وتقطيع ووصف

1 – الرواية ص 33.

2 – المرجع نفسه ص33.

وتكرار واستفهام ومنولوج فتمثلت التعجيب بقدر ما صنعه الحدث والزمن والشخوص، فقد جاء المنولوج في قوله: "خاطب نفسه: العجائز تؤكد (...) ما أنت مقدم عليه"[1]، وحضر الأسلوب الشرطي "إذا أسأت له أساء لك وإذا أحسنت له أحسن لك"[2]، وامتزج بالتقطيع فكان ذلك تعبير عن النفس المتقطعة المفجوعة، في لحظات استجماع للقوة، وإقناع النفس بضرورة التحلي بالشجاعة والجَلَد، وما أفاده التعليل من خلال التركيب الشرطي إنما هو استحضار لرواسب من لا شعور أوخيد شد خيطها صعوبة الموقف واستمرار الانتظار من الأصيل إلى الأصيل:

"مع الأصيل عثر على حقل كامل (...) في الصباح تفقد صاحبه (...) في اليوم التالي بدأت المعركة، بدأت مع الأصيل"[3]، يومان بالتقريب قضاهما أوخيد بين يقظة وهجعة وإغفاءات متقطعة " لم يغفل عن ملاحظة الأبلق (...) انتظار المفاجأة منعه من النوم "[4].

والهجعة إغفاءة متقطعة وأقل منها السِنَة، والهجعة وحدها كافية للدلالة على اضطراب وقلق وأرق أوخيد، وكافية لإدخال الهلع والتردد وزيادة الآلام والأحزان، والتي عبر عنها التشكيل اللغوي المميز.

---

1 – الرواية ص34.

2 – المرجع نفسه ص34.

3 – نفسه ص33-35.

4 – نفسه س 34.

"أهي بادرة للشفاء أم علامة على اقتراب الجنون؟ أين سحرك يا آسيار؟ أين لوثتك؟ أين فعلك؟ هل البريق إشارة؟"[1]. استفهام فيه استغراب وتردد، إنها حال انكسار وتشتت، تفجع وحسرة في موقف الابتهال والتوسل والتضرع "لم يتوقف عن الابتهال والتوسل والصلوات"[2]، وهذا التفجُع عبر عنه الترادف، الابتهال، التوسل، الصلوات، الكلمة الواحدة من هذه كافية لأداء المعنى المراد إلا أن الحال النفسية المضطربة القلقة الخائفة من المجهول ومن الإشارات تجد العزاء في الثلاث تباعا، إنها الصحراء، امتدادها الجغرافي هو امتداد للطقوس والأعراف، التوسل بالأضرحة، اللجوء للعرافين، النذر، التمائم، إشارات الأحلام والرؤى، كلها مقدسات لا تقبل إلا التسليم، "الإشارات لغة الله، مهملها سوف يلعن في الدنيا، من أهملها نال القصاص[3].

ويحين الموعد المنتظر مع المشهد الثالث "ففي اليوم التالي بدأت المعركة (...) وتجاوزه إلى دنيا الظلمات من جديد"[4]، وتحين معه الحقول الدلالية المتنوعة، والتراكيب المختلفة، والأساليب المتعددة، ومقاطع سينمائية حركتها اللغة في خيال القارئ حتى عاشها والشخوص سواء، وصنعتها تقنيات سردية ألهبت اللب، وأشعلت الإهاب فكان منها اللجوء إلى السرد بالضمائر الثلاثة المتكلم والمخاطب والغائب وهذه الظاهرة يطلق عليها في البلاغة العربية الالتفات، وهو سلوك سردي يتيح للعمل السردي أن يتخذ له أبعادا دلالية وجمالية، وكم هو كثير في النص القرآني، فقد أرساه، فنسج به السرد المعاصر نسجا جميلا.

1 - الرواية ص34-35.
2 - المرجع نفسه ص35.
3 - نفسه ص35.
4 - نفسه ص35-51.

"بدأت مع الأصيل، وقف المهري مستنفرا، تحرك ذيله المشدود"[1].

لقد جاء السرد بضمير الغائب، إذ تبنى فيه الراوية وجهة نظر الشخوص وأوصلها إلى المتلقي بشكل مباشر، حتى كان هذا الضمير أكثر حضورا من غيره، وما هذه إلا عينة.

ويمتزج ضميرا المتكلم والمخاطب في تشكيلات مبثوثة في ثنايا هذا المشهد، أقل ما يقال عنهما أنهما جاءا في موقف حرج تبنت الشخصية فيه الكشف عن ضعفها وقلة حيلتها، في موقف الاستعطاف والتوسل والاستغاثة بالنهي تارة وبالاستفهام تارة أخرى وبالنداء تارات وتارات، إنه موقف طغى فيه الجانب العاطفي وسيطر على العقل فلم يكن له عقال عليها، والتشكيلات الآتية تظهر ذلك.

"اصبر، اصبر، الحياة هي الصبر، ألم نتفق؟ لو صبرت نلت الشفاء"[2]. فجاءت النصيحة ممزوجة بالعتاب، غاية صاحبها التأثير على الأبلق ومواساته في نفس الوقت.

"خفف يا ربي، خفف"[3] هو الدعاء في ثوب الاستغاثة من الله عز وجل، فالموقف فيه شدة والإلحاح من قبيل الوحدة، فهو في الصحراء وحده دون أنيس.

---

1 - الرواية ص35.

2 - المرجع نفسه ص35.

3 - نفسه ص 36.

"ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟ آه لو أستطيع أن أشاركك"[1]، وفيه مزاوجة يظهر فيها أوخيد ضعفه ويواسي في الآن نفسه رفيقه الأبلق.

"يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب؟، يا ربي أعطيتني صديقا أخلص من كل الأصدقاء وتأخذه مني هكذا ... لا تأخذه مني يا رب. أنت لست قاسيا يا رب. أنت رحيم. أنت..."[2]، امتزج التحسر والتوجع والاستعطاف والتضرع، إنها العودة إلى الفطرة، إنه اليقين في أن المخلِّص الوحيد هو الله.

"إذا كان ذلك ضروريا فخذني معه. لا أريد أن أبقى. أنا يتيم.. أنا وحيد .. أنت تعرف. خذني. خذنا معا."[3]، إذن تجلى صورة العجز والانكسار والافتقار التام وتظهر معها قمة الوفاء والإخلاص ويعبر عنه التركيب الأخير «خذني» ثم يستدرك «خذنا معا» بما لا يترك مجالا للشك بعده.

"ماذا تفعل؟ توقف. الهرب لن يفيد، مما تهرب ؟ هل تهرب من نفسك؟ هل تهرب من قدرك؟ الشجاع لا يهرب من نفسه ... ألم أقل لك أن الأمر لن يستقيم إلا بالصبر؟ ...توقف حالا، انتظر، لدي سر آخر"[4]، إنها اللغة، مرنة طيّعة تتشكل على النحو الذي يريده المؤلف، فيصنع منها مقطعا سنيمائيا مؤثرا يجر القارئ جرا نحو تقمص الدور، ومعايشة الحدث، إلى درجة ينسيه فيها أن

1 – الرواية ص36.
2 – المرجع نفسه ص37.
3 – نفسه ص38.
4 – نفسه ص38.

المخاطب ليس حيوانا، ذلك لأن المخاطِب أراد ذلك وبشكل رهيب يصعب تصديقه أو تصوره على الأقل فيسجل بذلك العجائبية بكل ما تحمله من معنى، وتستمر الحركة بشكل واصب بلغت درجة المجازفة بحياته وهو يحاول أن يمسك المهري وقدر كبه الجن، فسجلت الجمل حضورا مكثفا، وتعددت التقنيات من وصف وتوظيف العامية فالاستفهام والنداء، وتم استحضار معجم لغوي يتناسب والمقطع السينمائي المليء بالإثارة والدهشة.

"إللي رجله في النار ...

استمرت المطاردة.

المهري يسفح العرق والزبد والصديد والدم.

هل حلت لحظة الوداع الأبدي؟.

يا ربي هبني مزيدا من الصبر"[1].

تحتضر، المطاردة، المعركة، مزق، انشلت، السقطة، قفز، ركض، يصعد، ينزل ...

رحلة الانتقام[2]:

هي الرحلة الأخيرة من حياة أوخيِّد والأبلق، تحمل في ثناياها مشاهد عجائبية لم يصنعها الجن أو السحر، إنما صنعها الشيطان نفسه ولم يكن حضور الميثولوجيا في هذه المشاهد إلا تذكية للصنيع

1 - الرواية ص 38-39.

2 - المرجع نفسه ص 125-160.

الشنيع الذي دسه إبليس في النفوس، وعدَّه أفظع وسيلة لإحباط العمال، وتشتيت الوحدة وزعزعة الاستقرار فكانت شرارته الأولى على لسان عابر سبيل "هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة أدرار مقابل حفنة من التبن؟"[1]، فظهر بذلك الوجه الآخر للتبر، هو تأكيد للموروث الصحراوي في ضمير الجمع عندهم أن الذهب مذموم يجلب المفسدة ويتطير منه، فكان التعبير عنه بـ: النحاس، أقرب إلى هذا التفكير الموروث، وإشارة في نفس الوقت إلى تبخيسه حقه والحط من شأنه، فحيثما كان الذهب كان ذهاب الرشد والكرامة والمروءة، إنه اللعنة التي تحالفت مع الشيطان لتغير قدر أوخيد، ولقد صنعت عجائبية هذه الرحلة ثلاثة مشاهد يمكن عنونتها على النحو الآتي:

- ما قبل الانتقام.
- الانتقام.
- ما بعد الانتقام.

المشهد الأول

كان للحلم ولغة الإشارات فيه دفعة قوية نحو زعزعة الاستقرار وتشتيت الأفكار ، وزرع الريبة والتردد والخوف في النفوس ومما زاد ذلك حدة أن الحلم لم يكن آنيا، فهو كالمصير المحتوم لازم صاحبه

---

1 - الرواية ص130.

في الطفولة والسنوات الأولى للشباب وها هو يعود "هذا الحلم ليس جديدا ... في طفولته عذبه كثيرا... في السنوات الأولى من شبابه أيضا ..."[1].

"وقد عاد في أول ليلة اختطف فيها نعسة بعد حديث عابر السبيل"[2].

لقد جاء هذا المشهد مشحونا بما له دلالة على العجائبي سواء على مستوى الحدث، أو على مستوى اللغة، فالعار والحلم والشيطان تحالفوا لينحروا إهاب أوخيد نخرا، وكان للثالوث حضور مميز لازم المشهد في كثير من زواياه، والحديث على دلالة الثالوث أو العدد ثلاثة مستفيض لذا سنتعرض لبعضه على سبيل الاستئناس وربط الأذهان بما له دلالة على صنع التميُّز.

يرمز العدد ثلاثة إلى الثالوث القدوس عند المسيحيين (أب وابن وروح القدس)

وعند العرب هناك ثلاثة أسماء للآلهة التي كانت تعبد في الجاهلية: اللاّت، منات، العزى.

وذكر العدد ثلاثة في القرآن الكريم:﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۖ مَا يَكُونُ مِن نَّجْوَىٰ ثَلَٰثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَآ أَدْنَىٰ مِن ذَٰلِكَ وَلَآ أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا۟ ۖ ثُمَّ يُنَبِّئُهُم بِمَا عَمِلُوا۟ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٧﴾ ﴾[3]. وورد أيضا في حديث النبي ﷺ

1 – الرواية ص133.
2 – المرجع نفسه ص134.
3 – سورة المجادلة الآية 7.

قال: "الواحد شيطان و الاثنان شيطانان و الثلاثة ركب"[1]، وربما استعمل إبراهيم الكوني هذه اللازمة الثلاثية إشارة إلى الصور الثلاثة الصحراء ، الأنثى ، الذهب ، والتي كانت بمثابة الرحى التي حركت الأحداث في الرواية ، وتأثيرها في بعضها البعض ، فالصحراء كما هي واسعة هي أيضا ضيقة حينما تنتهك عذريتها بسبب لعنة الأنثى والذهب.

فالعار أيقظ الحلم الدفين لثلاث ليال متتالية رأى فيه أوخيد الثالوث الغامض "رأى بوضوح الثالوث الغامض الذي يخيفه في الرؤيا، الظلمة، والسقف المهدد بالانهيار، والكائن المجهول"[2].

وعلى شاكلة اللازمة الثلاثية -كما نعتقد- جاء الاستفهام:

"هل هو إنس أو جن؟ ملاك أم شيطان؟ قديس أم إبليس؟"[3]

فالنفس في حيرة من أمرها فالمجهول يخفي وراءه أمرا يخيف، والخوف لحدته وسيطرته على هذه النفس جاء في نحو ثلاثة عشر سياقا باللفظ نفسه.

---

1 - أبو بكر محمد بن إسحاق بن خزيمة السلمي النيسابوري، صحيح بن خزيمة، المكتب الإسلامي دمشق -سوريا- 1980، ج4/ص152.

2 - الرواية ص134.

3 - المرجع نفسه ص 134.

"رأى بوضوح الثالوث الغامض الذي يخيفه (...) وهو يخاف . يخاف هذا الكائن (...) ينشر في قلبه الخوف . خوف يجعله يحس بالخجل (...) خوف لا يشعر به في اليقظة (...) أن شيئا يمكن أن يزرع في نفسه خوفا مثل ذلك الخوف (...) فلماذا يخاف"[1]

" إن عودة الحلم ملأته بهاجس الخوف . خوف غامض . الخوف من أمر مجهول ...في الليلة الرابعة بقي هاجس الخوف "[2]

الملاحظ أن كلمة الخوف جاءت كلفظة مركزية ، تصور الحالة النفسية لـ «أوخيد» ، وتزيد في حجم المعاناة وتظهر قداسة الإشارات في المخيال الصحراوي إلى درجة التسليم ، ويبدو أن الخوف قد لازم صاحبه حتى أصبح جزءا من ذاته يحل إذا حل ويرتحل معه إذا ارتحل بل تردد حتى في يقظته ومنامه فجاء في أكثر من صيغة ، جاء فعلا مضارعا دالا على الديمومة والاستمرار (يخاف) وجاء مصدرا دالا على الثبات واللزوم (الخوف) وجاء في سياقات أخرى يوحي بالخوف وإن لم يصرح به " وكل خشيته في هذه الرحلة المتكررة (...) يلتمس طريقه بحذر (...) ترتعد خطواته (...) يرتبك (...) ينز العرق (...) تتلاحق أنفاسه "[3].

إن لتكرار الكلمة قيمة إيحائية ودلالية خاصة إذا اقترنت بما يشحنها، يقول قريماس : " ثمة ما يبرر للتكرار وجوده ، إنه يسهل استقبال الرسالة "[4] ، ولا تقف وظيفة التكرار عند هذا الحد ، إنها

---

1 - الرواية ص 134 .
2 - المرجع نفسه ص 135
3 - نفسه ص 134 .
4- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 79-80.

تخدم النظام الداخلي للنص ، وتشارك فيه ، فتكررا كلمة خوف أعادت صياغة بعض الصور وكثفت الدلالة الإيحائية في هذا المشهد ، فالخوف من طبيعة الإنسان لكن «أوخيد» لم يعرفه بهذا الشكل سلفا فقد طغى عليه بشكل لافت ربما لأن هذا الخوف جاء غامضا، وجاء من أمر مجهول.

يتردد التركيب الثلاثي في تشكيل آخر.

- "الزوجة والولد والعار.
- نسي أنهم وهق خانق ودمية مهلكة ووهم فارغ.
- باحثا عن باب أو نافذة أو نور .
- فيسرع الخطى محبوس الأنفاس ، يخشى السقوط ، يحس بوجود كائن مجهول.
- يخطو في الفراغ وحيدا ، عاجزا ، مهددا بالسقوط.
- الصبر عبادة ، الصبر صلاة ، الصبر هو الحياة.
- شوهه بالذرات الصفراء ، لوث يده ، لطخ روحه .
- ما أشقاه ! ما أشقاه ! ما أشقاه !"[1]

1 - الرواية 133-137.

ولم نأت على ذكرها كلها درءا للإطناب واكتفينا بهذا للاستئناس ولفت الانتباه ، وقد كان لنا كلام عن رمزية الثلاثة سالفا لتظهر لنا العجائبية من خلال التزام هذه اللازمة دون غيرها فكل تركيب فيها لا شك يترك التردد ، ويؤجج الخيال في بحث لا متناه عن الدلالات العميقة.

لقد كان هذا المشهد مشحونا بتقنيات سردية متعددة كسابقه وابتعادا عن الإطناب والاجترار نذكرها دون تفصيل ونركز على المميز فيها ، فقد كان الاستفهام والنهي ، وتباينت الجمل بين طويلة وقصيرة ، وكان للمعجم حضور كثيف بما له علاقة بالعار والوسوسة والقلق والخوف ، والمميز والجديد ذكرنا بعضه آنفا ممثلا في الثالوث وشيوع لفظة الخوف ، هذا الخوف الذي أيقظه الحلم والشعور بالخزي والعار ، العار الذي لم يكتف المؤلف بذكر لفظه بل استدعى حتى معانيه ، الحقيقة القاسية البشعة ، الأصفاد ، الواقع ، الشائعة ، الطعنة ، الكذبة ، التحريف ، الإهانة ، الفضائح ، اللعنة ، الخطأ.

فكأنما لم تكفه المفردة الواحدة فراح يسرد معانيها أو كأنما أخذه التدرج شيئا فشيئا فتنقل بين المعاني ليؤكد أمرا حز في نفسه كثيرا ، وألهب نار الندم والحسرة إلى درجة أن الشيطان دفعه دفعا ليوصله إلى قرار أخير أنه وقع في الخطأ والخطيئة وينبغي أن يتطهر منها ويصحح ما كان لكن للأسف يلجأ إلى تصحيح الخطأ بالخطأ ويرى الخلاص في غير الخلاص ، واختزل أسطورته كلها في التركيب الآتي: " كان يسعى لأن يخلص . يتخلص . ي .. ت .. ح .. رّ .. ر "[1]

1- الرواية ص 136 .

واختزلت اللفظة المتقطعة الحالة النفسية المتقطعة لـ «أوخيد» وكأنها لا تتحقق قبل أن تتقطع أنفاسه بها ، كما تتقطع أوصاله فدفعته دفعا إلى التطهر بفعل يرى أنه يمحو العار ، فتنمحي به معالم الحزن والكآبة التي يكابدها وتتحقق بداية العجائبي في صورة لعنة التبر حين قبله ، ولعنة الأب الفعلي حين عصاه ، ولعنة الأب الروحي حين لم يف بالنذر ، فتتأكد أساطير القدامى.

المشهد الثاني:

يبدأ المشهد هذا وقد عزم « أوخيد » على تصحيح الخطأ بالخطأ " لا يعي كيف قطع الطريق (...) من أقصى الغرب خلف الغابة انطلقت زغرودة بعيدة "[1] ، يفقد إحساسه بالزمن وتأسره لغة الانتقام وتستحوذ لغة الحديد والنار على مجامع الرجل فلا يرى الخلاص إلا بها ، تحتضنه الأحزان والآلام والوساوس ، يغيب العقل وتتأجج النفس مرارة وحسرة وغيضا ، يجثم الشيطان المختبئ وراء التبر على صدره ، ويتحكم في قدره ، وتظهر المعرفة الدقيقة للروائي بالشخصية ، فتستغلها لتحريك السرد نحو وجهة تصنع معالم العجيب ، وتمده بوظائف تبرر هذا الصنيع ، وتلتمس له المسوغات التي تحجب عن المتلقي – الذي لا يعرف — وجه الحقيقة.

ولا نعتقد أن كثرة المنفيات في استهلال المشهد الثاني ، "لا يعي (...) لا يعرف (...) لا يذكر (...) لا يدري"[2] مخلة بالسردية ، إنما نرى للتكرار قيمة إيحائية ودلالية ووجدانية تصور حالة القلق والندم اللذين يعتريان نفسية « أوخيد » حتى بلغ به الأمر أن فقد الإحساس بالزمان والمكان ، ذلك

1 - الرواية 139 – 142 .

2 - المرجع نفسه ص 139.

أن لغة الانتقام استغرقت عليه جوانحه وأصبحت تتمثل له في حله وترحاله ، وهي صورة أخرى يوهم بها الراوي المتلقي تأثير المعتقد – لعنة التبر – على نفسية من دنس هذا المقدس ، وتجاوز الأعراف والمعتقدات ، ونعتقد أن رسالة الراوي قد وصلت ، يقول قريماس "ثمة ما يبرر للتكرار وجوده إنه يسهل استقبال الرسالة"[1] وهذا الأسلوب جار في كلام العرب ومستفيض في أحاديثهم وكتاباتهم ، ولكن يبقى كل ذلك مقرونا بغرض بلاغي يأخذ بتلابيب القارئ ليحشره حشرا ويقنعه بالقيمة التي تستهدفها الشخوص ، وإلا أصبح التكرار ضربا من العجز والقصور يتنزه عنه أرباب البيان والبلاغة.

إن استهداء « أوخيّد » للفلاح للوصول إلى « دودو » ، وحيرة هذا الأخير ودهشته " وقف لحظات مدهوشا حائرا"[2] ، تضمر فكرة شائعة عن « دودو » ، وحقارة أفعاله وخسته ، ونيله مبتغاه بكل ثمن ولعل ذلك ما عقد لسان الفلاح فلم ينبِس ببنت شفة فقد استعاض عن ذلك بالإشارة قبل النطق ، ويمكن أن نستشف من حيرة الفلاح ودهشته واستغرابه ومتابعته لـ « أوخيد » وهو يجرجر « الأبلق » أن أمرا جللا سيحدث لا محالة ، و الغريب في الأمر أن تصادف رحلة الانتقام ليلة العرس ، فهذا ليس قطعا أمرا عابرا يمكن أن يعزى إلى السردية فقط حسب مقتضيات النص ، وإنما هو مدخل عجائبي وكأن الأقدار أصبحت طرفا في القصة تسوق « أوخيد » وتحبسه وتقربه وتدنيه وتبعده ، كل هذه المتضادات ليصل في نهاية الأمر لبغيته.

1 – ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 79-80.
2 – الرواية ص 139.

لم يكن « أوخيد » في هذه الرحلة بل كانت معه مفردات المكان " خيل إليه أن الأشجار تنصت وتفكر وتراقب وتنتظر"[1] ، كأنها تنصره وتأيده فيما سيقدم عليه ، وتتجلى العجائبية ببعض أوصافها في وصف « دودو »"عاريا ، أذناه كبيرتان متدليتان كأذني جحش ، رأس أصلع مستطيل ، لحية مثل لحية التيس ، عظام الصدر بارزة ، جسده نحيل"[2] فتظهر للقارئ صورة كاملة لجسد أبشع مقزز مقرف تستهجنه العين ويزدريه الرائي وكيف استطاع صاحب هذا الجسد أن يخدع « أوخيد » ويسلبه أعز ما يملك رجل الصحراء « الشرف » وكيف يعقل للشر ممثلا بهذه البشاعة والخسة أن ينتصر على سليل آخنوخن العظيم.

الغريب أن كل هذه الأفكار والهواجس التي دارت في خلد « أوخيد » اختزلت زمنا طويلا في لحظات قصيرة جدا بعد أن التقت العين بالعين ، ولم يعد في القوس منزع فإما استرداد الشرف بقتل « دودو » أو الموت دونه ، وهذا الذي حدث ، رصاصتان الأولى أخطأته والثانية أصابته وقتلت الكلمة السر في فمه " ماتت الكلمة على الشفتين"[3] في أبشع صور الموت والقتل بيد باردة ضرب آخر يدعو للتعجب والاستنكار والتردد " الطلقة الثانية اخترقت نحره ، نحره بالضبط (...) أصابته في البلعوم فذبحته"[4].

1 - الرواية ص 141.
2 - المرجع نفسه ص 141
3 - نفسه ص 141.
4 - نفسه ص 141

تعمد الراوي أن يصف لنا هذا المقطع الدرامي ، وتخير الألفاظ « اخترقت – أصابت – ذبحت» لتصور بشاعة الصنيع حتى إن الدم غلب الماء " موجات الماء الأحمر امتدت واتسعت وابتلعت صفاء الماء "[1] ، ولم يكتف برؤيته ذبيحا والماء يغسل عاره ، بل ألقى صرة التبر عليه وكأن العار ممثلا في « دودو » واللعنة ممثلة في التبر لن يطهرهما إلا ماء عين الكرمة ، والماء الصافي هو أصل الحياة في الصحراء ، والزغرودة البعيدة كأنها تبارك فعل الخلاص والتطهر ، وبذلك نتصور بشاعة الإنسان حين يسلم رأسه للشيطان ، ولقد عول الراوي على ذلك كثيرا فلم يترك أثرا للمونولوج وغلب ضمير الغائب ، ونطرب لو كان للشخصية مبادرة الحديث عن نفسها دون هيمنة.

المشهد الثالث

يبدأ المشهد من " طار إلى الصحراء (...) لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحدا بما رأى "[2] يصور حالة ما بعد الانتقام فيستيقظ الحلم من جديد ، وتعود الشخصية اللامرئية بعودة الكائن الخفي ، ويعود الثالوث ، والغريب في كل ذلك أن الرؤية الأخيرة واصلها صاحبها مستيقظا " وأعجب ما في الرؤيا الأخيرة أنها لم تكن رؤيا ، بدأها غافيا وواصلها مستيقظا ، واعيا ، مفتوح العينين"[3] فالمقطع صنع اليقظة العجيبة ولساعات أحس فيها « أوخيد » بالصداع واستيقظت معه الحقيقة المرة أن:

1 – الرواية ص 141.

2 – المرجع نفسه ص 143-160.

3 – نفسه ص 143.

" عاره لن يمحوه الدم

جاء من آير أقارب القتيل ، وانتشروا في الصحراء طلبا لرأسه

الآن سنفترق ، لابد أن نفترق ، سيقتلوننا إذا لم نفترق "[1]

بقي العار عارا وطلاب الثأر في أثره وصارت الحياة في الانفصال بعدما كان ثمن الوصال ما كان والإشارات كلها تنبئ بشر قادم .

ويستمر التشكيل الثلاثي كالعادة وهذه عينة منه :

"هم لا يخبرون مسالكها وشعابها وكهوفها مثلي

هو مخنوق ، هو محاصر ، سجين

وواصلها مستيقظا ، واعيا ، مفتوح العينين"[2]

وتستمر معه المعاناة والأحزان ، وهذه المرة ليست كغيرها فالحياة التي ناضل ، وتألم ، وقايض من أجلها باتت بين يدي العفريت ، فالحقيقة الثالثة (الفراق) ترك فيها السارد للضميرين المتكلم والمخاطب السبق في صنعها ذلك أن الانتقال من الضمير الغائب إلى المتكلم والمخاطب التفات إلى المتلقي لإزالة الشك ، وتأكيد الصلة الحميمية بين « أوخيد » و « الأبلق » وتأجيج لوعة الفراق ، إنها حالة مناجاة وفي أصعب الأحوال والعجيب فيها أنها من الانسان إلى الحيوان من « أوخيد » إلى

1 - الرواية ص 144-145.

2 - المرجع نفسه ص 135-143.

« الأبلق » " الآن سنفترق ، لابد أن نفترق ، سيقتلوننا إذا لم نفترق (...) ابتعد من هنا ، لا تخف علي (...) المهم أن تذهب أنت ، أن تختفي (...) هل اتفقنا ؟ (...) اصبر فقط ، لا تنس التعويذة، الصبر هو الحياة"[1].

قام ضمير المخاطب مقام (هو) ومقام (أنا) في الوقت ذاته مما أتاح من جهة وصف الوعي في حال كينونته ومن قبل الشخصية نفسها ، فهناك متلق يتلقى حكاية هذه الشخصية ومن جهة أخرى وصف وضع الشخصية والطريقة التي تولد بها اللغة فيها ، والمتلقي هاهنا – وهذا وجه العجب – هو استيعاب « الأبلق » لهذه التوسلات المفعمة بالرقة والتودد والإخلاص فجادت فيها نفس « أوخيد » بفيض من الاستعطاف رأى فيه الخلاص والنجاة في فراقهما على الرغم من أن الفراق فيه ألم وحسرة ، فكانت قبلة الوداع أن "نهض الجمل ، وتمسح بشفتيه على ذراعه وتلمس بلسانه وجنتيه البارزتين خلف اللثام القاتم"[2].

يواصل السارد حشرنا في ظلمات الدهش والتردد فيحاول أن يختزل لنا نهاية « أوخيد » قبل الأوان في رسم الأولين ، تفنن في رسم المقطع بألوان من الكلمات والجمل واختار لها فسيفساء من معجم لغوي صحراوي قديم (الودان ، الرعاة ، الصيادون، الرماح ، النبال ، القوس ، الجبل الكهف) ومم أجج هذا الدهش وهذه الحيرة ما كان من ربط الحاضر بالماضي والوعي باللاوعي والحقيقة بالخيال وقد تجلى ذلك حين قرأ « أوخيد » الرسم وكأنه حقيقة ماثلة لا تقبل الشك فأوحت نهاية

---

1 - الرواية ص 145 – 146 .

2 - المرجع نفسه ص 146 .

الودان في الرسم استحالة الاتصال مع « الأبلق » من جديد فكان العجيب أن تصنع الإشارات قدر المخلوقات ، وتزرع التوتر والقلق في النفوس وتتلاعب بتأويلات المتلقي ليقف وقفة تأمل بين التصديق أو التسليم أو الانتظار ، "فالإنسان البدائي حينما رسم على جدران المغاور والكهوف ، لم يكن يقصد بذلك تخليد صور لها علاقة بالذوق والفن بمفهومه المعاصر بقدر ما كان لعمله بعد سحري وتعبدي"[1] وطبعا هذا البعد السحري والتعبدي وجد له مكانا في اعتقادات الناس وطقوسهم فكان ما يسمى بلغة الإشارات أو التطير في التعريف الديني ، ويتأكد الاعتقاد عند « أوخيد » بدنو أجله واقتراب ساعة الفراق من خلال القرائن التي تنضوي تحت التراكيب الآتية:

- "لما كان عرف الصحراء لا يبيح تقاسم الإرث قبل الانتقام للقتيل فإنهم جَدُّوا في البحث عنه"[2].

- "إذا عدت إلى أدرار بدون رأسه عدت إلى آير بدون نصيب ، ثم سمعه ينتحب (...) إذا بكى رجل الصحراء طلبا لشيء فلا بد أن يناله يوما"[3].

إن التركيب الشَّرطيُ يفيد التعليل وهو أسلوب تصوير يكشف حركية فنية متصلة بحركات أصحابها في البحث عن الرزق وفق أعراف الصحراء ، إنه ضرب من التبرير لفكرة ما ثلة في الإرث الصحراوي فيه تصوير لحدث عجائبي يمجه العاقل ويشجبه اللبيب وترفضه الفطرة.

---

1 - ينظر: عبيدة صبطي – نجيب بخوش ، الدلالة والمعنى في الصورة ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ، القبة القديمة ، الجزائر ، ط1، 2009 - ص 67 .

2 - الرواية ص 144.

3 - المرجع نفسه ص 155.

وفي محاولة جادة للخلاص والهروب من القدر يستأنس « أوخيد » بالجن وعالمه الخفي وتمتماته وإشاراته ونبله فيستيقظ معه اعتقاد العرب قديما في كينونة الجن وأنه أشبه بالإنس والاختلاف الوحيد في الاختفاء ، فهو بذلك عنده أعظم وأفضل من الإنسان الذي عرف دخيلته ، وجرب لؤمه وخسته وهو ملاذ آمن في لاوعيه على الرغم من أن العالم الخفي في موروثنا أدعى للخوف منه عوض الاستئناس به وهو يؤكد ذلك "لقد جرب ما معنى أن يرهن المرء رأسه للإنسان"[1].

نلاحظ في المقطع " سمع همهمة (...) إلى دنياه السفلية "[2] مزاوجة بين الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرار والحركة (يظن ، لم ير ، أن تخاف ، أن يرهن ، يملك ، أن يطلق) والأفعال الماضية الدالة على الثبات ، ومقتضيات المشهد الذي لم يستقر على صورة واحدة يستدعي ذلك ، إنه الشك والخوف والتردد واستبطان اللاوعي والاستئناس بالمجهول والمخفي للهروب من هذا الظاهر المرعب ولذلك حتى الجمل جاءت متقطعة بين اسمية وفعلية في صيغة التعجب والاستفهام والتفريغ وكل ذلك في محاولة لإقناع النفس ثم إقناع القارئ ، ويظهر التفريع في التراكيب الدالة على الندم والغيظ هاهنا :

- "يظن هؤلاء البلهاء أن الجن أشر من البشر .
- الأجدر بالخائفين أن يخافوا الإنس
- مسكين من ظن أن الإنس إنس .

1 - الرواية ص 151.
2 - المرجع نفسه ص 151-152.

- مسكين من سلم أمره للإنسان .

- مسكين من رهن رأسه لإنسان"[1].

وتظهر العجائبية في مقطع آخر يستحضر من خلاله العالم السفلي برموزه ومفرداته وطقوسه "الثعبان الذي يحرس الكنز"[2] ، ويصطلح على تسميته في الموروث الشفهي بالمانع الذي يحول دون وصول طالب الكنز إليه "وكي ينالوا الكنز لابد أن يقتلوا الثعبان الذي يعترض طريقهم"[3].

وهذا أيضا في عرف من يبحث عن الكنوز إذ تستعمل بعض العزائم والأوراد والأبخرة بطريقة مخصوصة وفي أوقات مخصوصة لطرد العمار (المانع) وفي جو يكتنفه الخوف والرعب ولا يقوى على تحمله إلا الأشداء.

ويبقى الثالوث لازمة في كل مقاطع الرواية ومشاهدها وهذه عينة من هذا المشهد الأخير.

- "قرر أن يهجر الجبل ، في الفجر ، في الغد ، في أول فرصة"[4].

وكان بالإمكان أن يقول: قرر أن يهجر الجبل في أول فرصة من فجر الغد.

---

1 - الرواية ص 151.
2 - المرجع نفسه ص 155 .
3 - نفسه ص 155 .
4- نفسه ص 156.

- " آ–آ–آ– ع–ع–ع...

- وصل الموقع ممزقا ، مجرحا ، حاسر الرأس"[(1)].

وكأن في هذه اللازمة الثلاثية سر فحتى « الأبلق » تفجع وتألم فكانت الأصوات ثلاثة آ–آ–آ فلما كان الألم أكثر انقلب المد ع–ع–ع وفيه تكلف في النطق ، دلالة على عمق الألم ، فكان الصوت من الحنجرة أكثر تأثيرا على المشاعر حتى أن « أوخيد » لم يتمالك نفسه ، فاندفع يستجيب لاستغاثة أخيه في الدم في مقطع درامي مؤثر، صنعته رائحة الشياط المنبعثة من جسد « الأبلق » ، ورائحة قلب « أوخيد » المحترق حزنا وحسرة.

تهكم الرجل البدين " تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة "[(2)] فيستحضر أبشع ما في أسطورة تانس وأطلنطس ، هي نهاية مؤلمة ترسم من جهة قمة الوفاء والافتداء وتفضح من جهة أخرى قساوة الإنسان حين تعمى بصيرته فلا يرى إلا بعين المادة الفانية.

صاح السوط وأحرق جسد الجملين فكان ما كان ، رأى الفردوس وزغردة الحوريات ترحابا بالوفي ، وناحت الجنيات في جبل حساونة تودعه وتشيعه، فكانت الأسطورة أحد الأقنعة الفنية التي هندس بها الروائي آليات النهاية الأليمة ليتلقاها المتلقي بكل حمولتها الدلالية تدفعه إلى التأويل وكشف الغموض والتفاعل مع الأحداث إلى حد التماهي.

1- الرواية ص 157-158.

2 - المرجع نفسه ص 159 .

ب/ التشكيل البياني

صنع إبراهيم الكوني من رواية « التبر » كيانا متشظيا لا يمكن القبض عليه أو احتواءه بسهولة، فمع كل قراءة تبرز لنا قيم أسلوبية وبلاغية تثير الاهتمام ، فتنفتح على التأويل ، وليس من الأمانة في شيء الوقوف على كل صغيرة وكبيرة فهذا ضرب من المستحيل ، فاكتفيت بالقليل منه ظنا مني أنه يحتوي ما يشبع لكن ليس لحد التخمة وإنما ليقيم الصلب.

إن كثرة اللوازم وتعدد الصور وتنوع التراكيب والأساليب والألفاظ وتناثر الرموز في ثنايا المتن لدليل قاطع على صعوبة التناول من جهة ، وشساعة التشكيل البياني الذي وظفه المؤلف بغية استشراف العجيب، فأكسب المفردة شاعريتها وأسلوبها ، ووضع اللغة محل تحريف دلالي يميل إلى التمويه والتضارب ، فيرتاب اللبيب في تعقبها واستنطاق دواخلها ، ولذلك كله آثرت الاعتماد بالدراسة على ثلاث رحلات.

لم يكن اختيار هذه الرحلات اعتباطيا ، فقد شدني إليها تفنن صاحبها في خلق العجيب والذي لم يصنعه مصاصو الدماء ، أو الشخوص المتحولة ، إنما صنعته اللغة بتشظيها وانزياحها فصنعت صورا مجسدة تنبض بالحياة ، ذلك أن العدول بالصور البيانية وتجاوز الحواجز النمطية يحدث لذة التذوق ويسمح للمؤلف أن "يعبر إلى ما وراء المسلمات اللغوية المنمطة ، ويتجاوز حدود العقلانية التي نزعم أنها تبرز من خلال تحليل ساذج ومبسط لمكونات الاستعارة والتشبيه والكناية ،

ولا نعني أن الخيال بديل العقل بل إنه يمر به لكن يتجاوزه"[1] فاللغة إذا انغلقت على نفسها وبقيت حبيسة الوضع الأول ، فإنها " لا تعطي بصورة مباشرة عالم الإنسان وآفاقه لذا يفزع إلى المجاز والتشبيه والاستعارة والرمز وسائر الأساليب الفنية للصورة وللتركيب الجمالي "[2] فالعبرة في ذلك بالطاقة الضخمة التي تحملها اللغة حين تنحرف عن الدلالة المعجمية إلى الدلالات التي لا مستقر لها ، وتطلق العنان للصور تنهض بالتشكيل التصويري بعيدا عن الأنماط القارة وذلك من خلال ما تنتجه – باعتبارها قيما أسلوبية – من خلق وابتكار ضمن فاعلية السياق.

إن العبارة " لا تكسب قيمتها علوا أو دنوا من كونها استعارة أو تشبيها أو كناية (...) وإنما تكسب قيمتها من السياق ومن عمق تأثيرها "[3] وابتعادا عن النمطية والرتابة نرى أنه ليس من الضروري استنطاق أنواع الصور البيانية تعريف وتفصيلا، وأرجأنا ذلك ضمن العمل الإجرائي الذي نحاول من خلاله تأكيد ما سبق ذكره في استظهار الدلالات الخفية المنضوية تحت هذه التشكيلات المختلفة ، ولضمان التنويع سننتهج في كل رحلة نمطا معينا في التحليل تارة على نحو يضمن تسلسل المشاهد وتارة حسب نوع كل صورة بيانية.

1 – رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1979 ص 159.

2 – فايز الداية ، جمالية أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر ، دمشق ط – 2 ، ص 36.

3 – عبد الإله النبهان ، بحوث في اللغة والنحو والبلاغة ، مطبعة اليمامة ، حمص سورية 1995 ص 279.

رحلة إثبات الذات[1]:

لقد حظيت هذه الرحلة على شاكلة التشكيل اللغوي، بضروب من المجاز والحقيقة اقتضاها السياق وإن جنّحت في بعض المقاطع ، حتى اكتسى النص ثوبا فضفاضا من الشاعرية والرقة ، حتى خيل للقارئ أنه يعايشه ، ويحيا في جوانبه ، ويلمس شخوصه ويحدثهم ، فكان للبيان سحر ظاهر على التراكيب ربما رأى فيها إبراهيم الكوني أنها أبلغ في تأدية المراد ، وبلوغ الغاية ، وخلق العجيب فكان من حظ هذه الرحلة مزيج من التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

أضحى التشكيل الإستعاري الغالب في هذه الرحلة ، لأن السرد في هذه المشاهد يقتضي الوصف والتصوير ، والابتعاد عن التقرير والمباشرة ، فكان منها قوله " أكلته الشمس "[2] ، فلم يكتف السارد بوصف اللباس البالي القديم ، ووصف شحوبته وقتامته ، بل جنح إلى هذا التركيب الإستعاري ليبالغ في التصوير ، ويشد القارئ ، فملازمة الثوب لصاحبه كملازمة الشمس للأرض ، هذه الشمس التي انحرفت عن أصلها الوضعي تضيء وتكشف كل خفي ، وتحولت إلى وضع آخر بدت فيه الصورة متحركة ماثلة في مخيلة القارئ يرى فيها كيف تتم عملية أكل اللباس من طرف الشمس.

تعدت حقيقة تأثير الشمس على اللباس إلى دلالات أخرى لايصل إليها اللفظ الحقيقي وهكذا فالاستعارة لا توجد في ذاتها ، بل في التأويل ومن خلاله ، والذوق في مثل هذه المواقف ينفر من كل

1 - الرواية ص 7-11.
2 - المرجع نفسه ص 09 .

بال ويقتضي حتى استعارة مستلزمات ذات جدة ورونق تأسر المتفرج قبل أن يأسره الأداء ، ويتأكد ذلك بتشبيه المتفرجين حال كونهم " يتهادون في خطوهم بكبرياء الطواويس "[1]

الطواويس مزهوة بريشها وتناسق ألوانها ، والداعي إلى هذه الصورة البيانية غير خاف ، فاليوم المنتظر يوم موعود يقتضي كل هذه الترتيبات والزينة ، حتى أن الرجل المزواج اختاره يوما لزفافه ، فاستعاض المؤلف عن التراكيب المباشرة الممجوجة إلى تركيب مجازي هو أبلغ في إيصال المعنى للمتلقي "مقررا أن يذوق طعم الدم الممزوج بحرارة الِزنج"[2] فكانت المبالغة ماثلة تصور الدم الممزوج بحرارة الزنج يُتذوقُ كما يُتذوقُ الطعام ، فأدى هذا اللون من الأسلوب الغرض واستوفاه حقه ونأى به عن التصريح إلى التلميح ، وعمد الكاتب أن يحشر الاستعارة من جديد في قوله "كوفئا بعاصفة من الزغاريد "[3] فالاستعارة الحية هي استعارة ابتكار تكون فيها الاستجابة للتنافر في الجملة توسيعا جديدا للمعنى ، فكثرة النسوة ، وحضورهن وانفعالهن مع العروض المقدمة إلى درجة أنهن أطلقن الزغاريد دفعة واحدة فكانت كدوي العاصفة.

لقد كان لحضور الصور البيانية المختلفة أثر في تهيئة المتلقي لمشهد عجيب ، استوقفتنا فيه كل لفظة وكل تركيب وانتقل بنا من جو الطربة والبهرج والزهو والزغاريد إلى الدهش والحيرة أمام مشهد كان للسحر والحسد أثر كبير فيه بعد أن انحرف « الأبلق » عن مساره وقام بحركات غلب عليها الجنون وهذا إيغال في العجائبية لأننا كنا ننتظر مشهدا غير هذا تماما على غرار صاحبنا « أوخيد ».

1 - الرواية ص09.

2 - المرجع نفسه ص 10

3 - نفسه ص 10 .

لقد اختزلت الاستعارة "ركبه الجنون " والكناية " اشتد جنون الحيوان "[1] المشهد برمته وكان فيهما غناء عن إطناب ربما يمجه القارئ ولا يستحسنه فأكدتا المعنى المراد وجعلتاه أقرب إلى المشاهدة واليقين وظهور القوى الخفية للحسد والسحر وهذا دأب الاستعارة إذ من خصائصها "التي تذكر بها – وهي عنوان مناقبها – أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"[2] وتواصل الكناية لتقطع كل قول وتدعم نظيرتها فتشحن المعنى إلى حد المبالغة فيه "فالمبالغة التي تولدها الكناية وتضفي بها على المعنى قوة وحسنا وجمالا هي في الإثبات دون المثبت، وفي تقديم الحقيقة مصحوبة بدليلها ، وعرض القضية وفي طيها برهانها"[3]

رحلة البحث عن الشفاء[4]:

لقد تضمنت هذه الرحلة ثلاثة مشاهد كما أشرنا إلى ذلك في محور التشكيل اللغوي ، وكل مشهد إلا وصنع العجيب من خلال تباين التشكيل اللغوي وتعدد الأساليب ولا شك عندي أن هذا التباين سيبقى مع التشكيل البياني.

المشهد الأول: لم توظف فيه إلا صورة بيانية واحدة كانت واضحة جلية في التركيب الآتي "لكن الشمس لم تتجبر بعد"[5] فحين عجزت الحقيقة عن بلوغ المعنى الثاني وصنع الشاعرية تكفل المجاز

1 – الرواية ص 11.
2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة ط6، 1959م، ص 32 – 33 .
3 – ينظر ابن عبد الله شعيب أحمد ، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية ، ابن خلدون للنشر والتوزيع 2004 ص 218
4 – الرواية ص 29-55.
5 – المرجع نفسه ص 33

عنها فجاءت هذه الكناية لتصور لنا الشمس في ثوب متجبر – وإن لم يظهر جبروته بعد – لكنه يلوح بذلك ، فالشمس في حال اعتدال ، اعتدال افتقده « أوخيد » وهو يناضل للحصول عليه .

المشهد الثاني : لقد استأثرت الاستعارة والكناية معا بهذا المشهد دون غيرهما من الصور الأخرى فكانت الاستعارة في التركيبين الآتيين :

" خوف دسه في رأسه ميراث الأجيال

الحزن اختفى من الحدقتين السوداوين"[1]

فلما كانت الاستعارة كما عرفها الجرجاني "ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها (...) وملاكه تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[2]

ظهر التجسيد والتشخيص في التركيبين المذكورين فأظهرا بلاغة الابتكار وروعة الخيال ، وأنطقا المجرد وبثا فيه الحياة "إن المشاهدة تؤثر في النفوس"[3] ذلك أن النفس تأنس بالمدركات الحسية أكثر من أُنسها بالمدركات المعنوية ، فحين يتحول الخوف إلى شيء يدس ويخفى في الرؤوس ، والحزن إلى كائن يختفي ويظهر ، فإن الصورة يتوهمها المتلقي مليئة بالحياة والحركة .

1 – الرواية ص 33 – 34

2 – أنظر ابن عبد الله شعيب أحمد ، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية ، ص 146.

3 – أسرار البلاغة ص 112

صارت لفظة دس في التركيب أنسب لاستشراف المعنى الخفي الذي ينبجس من خلال طول عملية الدس والإخفاء وذلك على مر أجيال تربى معه كما تربى « الأبلق » حتى صار منه كالعضو لا ينفصل عنه ، وناسبت لفظة اختفى الحزن ، فاستحال الحزن إلى كائن به روح يظهر ويختفي في العينين فظهوره نذير يأس وبؤس ، واختفاءه بشارة خير وأنس.

اقتضى السرد في موقف الانتظار والترقب هذا أن يستعين المؤلف بالكناية في التركيبين الآتيين:

"أن البريق عاد إلى عينيه. الحياة عادت إلى المقلتين الميتتين

قضى الليل في إغفاءات متقطعة"[1].

في التركيب الأول أخرجت الكناية المعاني كائنات حية مفعمة بالحركة والنشاط ، فكان التلميح بعودة البريق إلى العينين ، ثم عودة الحياة تأكيدا لعودة الشفاء ، ولطول مدة المرض والترقب والانتظار كانت اللفظتان البريق ، الحياة ، أنسب لتصوير الحالة النفسية البشر منها لو كانت بغيرها ، فالتفاؤل وعودة الأمل المفقود قطعا دابر اليأس عند « أوخيد » وفرحته ببرء صديقه ألزمت المؤلف أن يستغني عن حشد مفردات مطولة لا تفي بالغرض فاستعاض بالإيجاز عن الإطناب ، وبالتصوير عن التقرير ، ولا يخفى لما يتركه ذلك من أثر في شد القارئ إلى درجة التماهي والتعايش مع هذه الحالات.

1 - الرواية ص 34

مع كل هذا التفاؤل والبشر إلا أن انتظار المفاجأة أطار النوم من عيني «أوخيد» فاستولى عليه الأرق فجاء التركيب الثاني ليصور ذلك ويجعل من سباته هجعات متقطعة طولها نعده بالزمن النفسي لا بالزمن الحقيقي والفرق بينهما شاسع كما هو ظاهر وجلي، ورب ساعة خوف أطول من دهر ، ورب ساعة فرح أقصر من لحظة ، وقد عبرت العرب عن ذلك فقالت :

وليل كإبهام القطاة قطعته

وعبر بشار بن برد في قول آخر :

لم يطل ليلي ولكن لم أنم * ونفى عني الكرى طيف ألم

ولا نجد أدق في استشراف المعنى الذي أردناه من قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍۚ كَذَٰلِكَ كَانُواْ يُؤْفَكُونَ ﴾[1].

المشهد الثالث:

لقد جاء هذا المشهد سينمائيا تغلبت فيه لغة الإثارة والتشويق والحركة action فكان لزاما على الكاتب أن يستدعي حشدا بيانيا يشحن به هذه الإثارة ، ويلهب الحركة فيها حتى ينساق المتلقي ويكون طرفا فيها ، يترقب وينتظر ويتأمل ويتأوه ويتأول ، وقد كان للاستعارة قصب السبق في تشكيل هذا المشهد بحوالي ستة عشرة تركيبا وتليها الكناية بخمسة تراكيب ثم المجاز والتشبيه بثلاثة تراكيب لكل منهما.

1 – سورة الروم الآية 55.

التشكيل الاستعاري: لقد جاء متنوعا

- "شق المهري سكون الخلاء آ.آ.آ.آ
- اندفعت الصرخة عبر المدى اللانهائي ، رددتها الصحراء طويلا قبل أن يبتلعها السكون الجليل"[1]

أي صرخة هي! صرخة من في جوفه نار تغلي من أثر النبتة الخرافية آسيار ، صرخة من اشتد عليه الألم ولا يعرف الشكوى لبهيميته ، فدوت صرخته في الفضاء الصحراوي الممتد وشقت سكونه، وبلغ مداها حدا أن السكون احتوى هذه الصرخة ، لأن لا أنيس ولا جليس في هذه الواحة فكانت الصور حية تكشفت بها المعاني الثواني ، وحدث الانفعال والإعجاب وأنس النفس فهي كما عبر الجرجاني بها "ترى المعاني الخفية بادية جلية"[2].

وجاءت الصور في التركيب الآتي:

بدأت الشمس تحتضر وتوارت في غلالة بنفسجية لسحب شفافة[3]. فأظهرت العلاقة الحميمية بين الشمس والاستعارة ، ولعل ذلك ما نستنتجه من قول جاك ديريدا " دورة الشمس تكون دائما بمثابة خط مسيرة الاستعارة"[4] ، فكان أن تحولت الشمس فجأة إلى كائن حي يصارع سكرات

---

1 – الرواية ص 38

2 – أسرار البلاغة ص 50

3 – الرواية ص 38

4 – ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 3 ، 2006 – ص 70 .

الموت ، والشمس في حياة « أوخيد » أفضل من العتمة ، فابتعد المؤلف عن المعنى الأول وهو غروب الشمس واستحضر المعنى الآخر هو شبيه بمصير « أوخيد ».

إن الليل بالنسبة لـ: « أوخيد » هو مصدر إزعاج وأرق وقلق ، والهجعة فيه تسيطر عليها الأحلام المزعجة، فصار كالموت يترصده ، وصار غروب الشمس مصدر شؤم، وصورة الموت ماثلة أمامه يراه في الجامد والمتحرك، في صرخة الأبلق وألمه، في مستقبله مع هذا الرفيق المميّز، فالشمس تضفي نورها على الوجود فيظهر ما هو خفي فتسندها الصورة "توارت في غلالة بنفسجية"[1] تجسد وتجسم فعل الاختفاء والغروب فجاءت الصورة أبلغ في تقفي المعاني الخفية، فالمعنى لا يقف عند الغروب فحسب بل يتعداه إلى دلالات أخرى لا يصل إليها اللفظ الحقيقي، فالاستعارة "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العين"[2] فكان أن ارتفع وارتقى التركيب إلى منزلة عالية حين شمل الاستعارة، فمن الفضيلة الجامحة فيها "أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا"[3] ولما كان هذا المشهد مشحونا بالإثارة والتعجيب، فإن الصورة البيانية ساهمت في هذا الشحن ولعل التراكيب الآتية برهان على ذلك:

- "الألم أكل الأطراف   الألم أكل الإحساس   الألم أكل الألم"[4].

1 - الرواية ص: 38.
2 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 30.
3 - المرجع نفسه ص: 30.
4 - الرواية ص 39.

حين تحول الألم إلى كائن محسوس فإنه تمثل صفات هذا الكائن، فصار الأكل من صفاته وقد تألف النفس ذلك إلى حين، لكن كيف يأكل الألم الإحساس وهو شيء مجرد فهنا قد تأنف النفس ذلك في بداية الأمر لكن الاستعارة ستجعل ذلك مقبولا ماثلا مجسدا فقد انزاحت المعاني وانحرفت نحو دلالات مجهرية لا يراها إلا من تماهى مع أوخيد وعايش المقطع السنيمائي بكل جوارحه، واستشف قمة الوفاء والافتداء وبين من؟ الإنسان والحيوان، واستمرت الحال كذلك فبات التعب معول هدم تهد به الأجساد "هده التعب" وتحولت الأشجار والأحجار ضواري لها أنياب ومخالب تأكل وتسلخ وتنهش وتمزق.

- "أكلت الأحجار مداسه الجلدي، سلخت قدميه وساقيه، نهشت الأشجار البرية فخذيه، مزقت ثيابه"[1].

نقلت الصور هذه المشهد إلى عالم الخيال كل شيء فيه قد تحول إلى غير خلقته الأولى، والبطل فيه طريدة يصارع ويناضل كي ينجو وبلغت به الحال أن افتقد حتى الريق "فشل في أن يستحلب اللعاب" فقد جفت الضرع وصار حلبها أمر مستحيل، وهكذا تراكيب انفجرت منها ينابيع من المعاني لم تكن كذلك لولا إصرار المجاز على ذلك، في دغدغت مشاعر الألفة والقبول. ويستمر الحال كذلك عنادا كعناد أوخيد ووفائه وتحديه حتى الجن "لن تخطفه منه الجن" فهل هذا يقين أم أن الراوي يحاول أن يشد من عزيمته، أم هي تصور قدماء العرب في أن الجن شبيه بالإنسان والفرق

1 - الرواية ص: 40.

الوحيد في الخفاء. أم هي الرغبة الملحة يحذوها الصبر والجلد حتى على ظلمة الليل "نزل ستار العتمة"[1].

حتى جنيات جبل الحساونة تعضده وتدعمه "شحنته الزغاريد بالقوة"[2] ولا مانع لديه أن يتحول إلى محراث يشق الصحراء والظلمات "فحرث الصحراء والظلمات"[3] فإن الغاية تستحق كل هذا العناء، فالأبلق نصفه الثاني، وأخوه في الدم، هو رفيق دربه ولم يكن لنا أن نعيش المعاني اللطيفة هذه لولا إرادة الروائي فإن التركيب كما نريده إن استهنا به جاء ثقيلا، وإن هجناه بات عليلا، وإن تخيرنا له صار ذليلا.

الكناية:

تترتب الكناية ثانيا ضمن الحشد المرصود من الصور البيانية في هذا المشهد لما لها من مزية على التصريح في إثبات المعنى والمبالغة فيه وستر المراد من المعاني مع التلويح والتلميح، وتجسيم المعاني وإخراجها صورا تدب بالحياة والحركة والسمو بها عن اللفظ القبيح بالرمز والإيحاء، فجاء التركيب "في جوفه ألم أكبر من العقل"[4]. وشد أزره "في جوفه نار موقدة"[5] فجاءت الصورة الكنائية ترفع قيمة المعنى وتؤكد أن النار أشد ألما من الألم نفسه، فكان المحسوس أن أحدث الإعجاب ووضح المعنى لأنه

---

1 - الرواية ص 41.
2 - المرجع نفسه ص 41.
3 - نفسه ص 41.
4 - نفسه ص: 38.
5 - نفسه ص 38.

الطريق الأول لإدراك النفس ومعرفتها "إن من مواضع الجمال والإجادة أن لا تتجلى لك المعاني إلا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة وتحريك الخاطر لها والهمة في طلبها وما كان منها ألطف – كما يقول عبد القاهر الجرجاني – كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد، وهذا القول ينطبق تماما على الصورة الكنائية"[1].

التركيب الآتي قد يجسد المعنى الذي ابتغيناه من هذا القول "تمزقت رئتاه"[2] إن شدة التعب والمشقة لم يكن للتركيب العادي أن يبلغ بها منى النفس في تذوق المقصود ومعايشة الحالة، فنابت عنه الكناية لتصنع ما عجز عنه، ذلك أن دافع الحب أقوى من أي دافع آخر يدفع صاحبه إلى المجازفة والمخاطرة والاندفاع دونما خوف أو تردد ولعل هذا ما عزز التذوق الجميل للدافع النبيل على الرغم من التباين، وحتى يشدنا المؤلف أكثر فأكثر عبر عن هذا الاندفاع بـ "طار عبر المنحدر"[3] فالسرعة والاندفاع والمنحدر خففا وزن أوخيد حتى خيِّل إلينا أنه امتلك أجنحة سهلت له المهمة على الرغم من السقوط.

المجاز: يأتي المجاز ليزيد التعبير جودة والتصوير براعة والنفس أكثر تأثرا وانفعالا "إنه يفعل في النفوس ما يفعله السحر"[4] وفي التركيبين قد نجد حلاوة هذا السحر:

- "أحس أوخيد بالوخزة في قلبه.

---

1 – ينظر: ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ص: 220، 221.

2 – الرواية ص 39.

3 – المرجع نفسه ص 39.

4 – العلوي: الطراز ص: 224.

- غابت الإبرة في قلب أوخيد"[1].

ما أجمل أن تنزاح اللّغة عن معياريتها، فتخلق لنا لغة أخرى أبلغ في الوصول إلى النفوس وأدق في القبض على المعاني الخفية التي يتيحها التأويل بعد التأمل، فالوخزة التي أحس بها أوخيد ليست من أثر إبرة أو شوكة إنما هي الحسرة - بما جرى للأبلق- تحولت إلى آلة حادة فقامت بالوخز تاركة ألما فضيعا تجسد لنا صورة حية فأثار فينا الشغف والانفعال.

ازدادت الشحنة مع الصورة الثانية فكانت بها الدقة والمهارة في تخير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي يقول ابن الأثير: "وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى لَأنه ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان (...) ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر"[2] فلم تكتف الحسرة بالوخز فقط فقد تمكنت من القلب كله فانزاح التركيب وشكل حدثا أسلوبيا يقول فيه جورج مونان: "ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على انزياح تخرج بها عن المعيار"[3] ، وهو إما خروج على الاستعمال المألوف للغة وإما خروج على النظام اللغوي نفسه ، ولا يتم ذلك طبعا إلا بقصد من الروائي حين يريد به قيمة لغوية وجمالية .

---

1 - الرواية ص: 35.

2 - ضياء الدين ابن الأثير الجزري المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق كامل محمد عويضة، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1989، ص: 111.

3 - أنظر الأسلوبية وتحليل الخطاب ص 75.

تعدل العبارة عن المعيار مرة أخرى في نحو " النار تغلي في جوفه"[1] ، فلما عجز الألم أن يؤدي هذه الوظيفة وينقل العبارة نحو المعنى الخفي استأنس بالنار ليشدنا نحو النص ، ويدفع عنا رتابة استعمال اللفظة في دلالتها ، ويبالغ في وصف الألم الشديد بأشد منه ليثير انفعال تشوقنا وانقيادنا إلى النص دون سأم أو ضجر.

التشبيه:

يعد ضمن التقنيات الأسلوبية المعروفة أكثر في ذهن المتلقي ، تعين المؤلف على تصوير كثير من المعاني ونقلها إلى المتلقي تأسره وتثير انفعاله ، وعلى قلة هذه الصورة في هذا المشهد إلا أن هذه القلة اختزلت الشيء الكثير فكانت كالنتيجة في المعادلة الرياضية " دمعتان كبيرتان حارتان مثل الجمر"[2]، فجاءت الصورة المشابهة الجديدة أكثر توكيدا للمعنى في النفس ، فعادة الدموع أن لا تحرق ولكن الموقف الشديد الأليم كان وراء هذا التشبيه ليظهر قوة في الوصف ، ومبالغة في التقديم ، وحتى تحصل المبالغة فإنه كما قال العلوي : "لا بد من أن يكون المشبه به أعلى حالا من المشبه"[3].

1 - الرواية ص 39

2 - المرجع نفسه ص 37

3 - العلوي الطراز : ج 1 ، ص 206 .

رحلة الانتقام[1]:

لقد جاءت هذه الرحلة صاخبة ومثيرة صنع معالم الرعب والدهش فيها الحلم ووساوس الشيطان ، ولغة الانتقام والثأر ، فشاء المؤلف أن يصورها في ثلاثة مشاهد تصلح أن تكون دراما سينيمائية لما تحمله من مواقف مؤثرة سنعيشها مرتبة على النحو الآتي:

المشهد الأول : ما قبل الانتقام.

المشهد الثاني : الانتقام.

المشهد الثالث : ما بعد الانتقام.

ولأن لغة الألم والنار استأثرت بهذه المشاهد فإن الروائي رصد لها ما يفوق المائة صورة بيانية كان لها دور صناعة نسيج جدير بالموقف التي عاشها « أوخيد » وذكرنا لعدد هذه الصور كان من باب تبيان عظمة اللغة حين تخرج عن المعيارية وتجتاز حدود الوضع لتنمو ويزداد بها البناء جمالا.

لا يمكن أن تحظى كل هذه الصور بالمتابعة لعسر المهمة وسيكون اختيارنا لبعضها نظهر من خلالها عظمة اللغة ونتلذذ حلاوة التعبير بالصورة ذلك لأن " اللغة لا تعطي بصورة مباشرة عالم الإنسان وآفاقه لذا يفزع إلى المجاز والتشبيه والاستعارة والرمز وسائر الأساليب الفنية للصورة وللتركيب الجمالي "[2] ، هذا من جهة ومن جهة أخرى أن أهل التحقيق من علماء البيان أكدوا أن " استعمال

1 - الرواية ص 125-160.

2 – فايز الداية ، جمالية أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 2 ، ص 36

المجازات تكون أبلغ في تأدية المعاني من استعمال الحقائق"[1] ، خاصة وأن النفس على فطرتها تأنس للتصوير أكثر من التقرير وتميل إلى المخترع وغير المعهود ، وتنقاد إلى كل عجيب غريب.

إن الشيطان أكثر الشخوص اللامرئية خبثا ، وأشدها ترصدا للمواقف وانتهازا للفرص ، فكان أن أقحم نفسه في هذه الرحلة وصنع بشاعة مقاطعها ، ولعل الروائي استثمره كحقيقة لا مفر منها لزعزعة الاستقرار والتسلط على نفس الشخصية المرئية « أوخيد » ليحولها إلى نار مستعرة تأتي على الأخضر واليابس وحتى على نفسها بعدما كانت ينبوعا يفيض بالرقة والوفاء.

لعل توظيف هذه الشخصية اللامرئية تبرير لما ستقوم به الشخصية « أوخيد » إذ لا يعقل أن يتحول هكذا فجأة وأن يظهر ضعيفا غبيا بقبول التبر ، فما أقدم عليه حينها كان ينبع من اعتقاد راسخ هو صانعه قد لا يفهمه كل الناس كما عبر على ذلك "لكن من يفهم هذا الهراء"[2] وحتى تردده في قبول التبر كان وليد الاعتقاد السائد في المخيال الصحراوي ولعل معرفة الراوي بشخصية « أوخيد» هي التي دفعته إلى إقناعها بقبول التبر آنذاك ليسهل عليه توظيفه من جديد لدفع دواليب السرد نحو منعطف قد تم رسمه سلفا لإقناع المتلقي بالقوى الخفية وراء لعنة التبر ، فيرتسم لديه الاعتقاد ، ويتحرك في داخله صراع القبول أو الرفض ، التصديق أو التكذيب.

1 - عبد المتعال الصعيدي ، البلاغة العالية ، علم البيان ، مكتبة الآداب ، القاهرة 2000 ، ص 76 .
2 - الرواية ص 136.

جاءت اللحظة المنتظرة "لعنة الله على المال ، هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة أدرار مقابل حفنة من التبر؟"[1] فانقلب كل شيء رأسا على عقب ، وتحولت حياة الهدأة والسكينة إلى جحيم لا يطاق عجزت الحقيقة على تصويره فاستنجد الراوية بالمجاز لقدرته العجيبة على التأثير في النفوس ، فاحصينا عددا كبيرا من الصور البيانية حيث لا يمكننا أن نتتبعها كلها بالدراسة والتحليل ، وسنكتفي بأكثرها تميزا وأجملها فنيا وسنأتي على ذكر البقية دون أن نقاربها.

التشكيل الاستعاري:

كالعادة كان للاستعارة حضور مميز في صنع عجائبية المشاهد الثلاثة ، ذلك لما تتميز به من قدرة عجيبة على تصوير المقاطع تصويرا أقرب ما يكون للتصوير السينمائي وهذا ما سنكتشفه بالتحليل والتفصيل في مفاصل الرحلة هذه .

المشهد الأول:

حدث ما لم يكن في الحسبان وتجرع « أوخيد » نتائج تصرفه حين تجاوز عرف الصحراء وقبل حفنة التبر وعلى مرأى ومسمع من الناس ، ونسي حينها ألسنة السوء والظن والقذف والنميمة خاصة في مثل هذه المواقف الغريبة عليهم ، فهم لا يفهمون ما يفهمه« أوخيد » ولا يعتقدون اعتقاده ، فهو في عرفهم من قبيل السذاجة ولا مكان له إلا في الأساطير والخرافات ، فالفكرة كانت بنت لحظات الضعف وهذا يعكس تماما معرفة الراوي بشخصياته وله يد في إقناعها بما أقدمت عليه،

1 – الرواية ص 130 .

فقد غيب عنه الحقيقة التي ما لبثت أن رأتها العين وسمعتها الأذن ولا بديل عنها وما توهمه « أوخيد » وهقا ودمية ووهما كان في عرفه هو دون غيره وها قد صار حقيقة لكن بعد فوات الأوان.

- "غاب الحلم الجميل وجاءت الحقيقة القاسية.
- توارى الوحي وحل الواقع.
- تبددت الحرية وجاءت الأصفاد"[1].

لما بلغت النفس درجة من الإحباط واليأس بعدما فقدت أعز ما يملك الرجل في الحياة ، وقاره ومروءته وكبرياءه جاء التقابل كانعكاس لدلالات عميقة متضادة صور المشاعر الدفينة التي كانت في الحقيقة تتوارى وراء رغبة جامحة هي في الأصل نتاج فكر يرى فيها ذاته ، لكن هذا التواري ما لبث أن أجلته الحقيقة التي لا تقبل الشك.

فكان التقابل في المثال الأول ثلاث بثلاث

- غاب ـــ جاءت
- الحلم ـــ الحقيقة
- الجميل ـــ القاسية

وجاء التقابل في المثالين الأخيرين اثنين باثنين

1 - الرواية ص 130.

- تبددت جاءت

- الحرية الأصفاد

- توارى حل

- الوحي الواقع

وبذلك يعكس هذا التقابل وجهة نظر « أوخيد » للواقع الذي يرفضه ويحاول أن يجد لنفسه واقعا آخر يمتلكه في ذهنه دون أن يقنع به الآخرين ، ومحاولته هذه هي من قبيل الهروب نحو المستحيل ولعل ذلك ما جعل الراوي يتلاعب بمصيره ، ويدفعه دفعا لخرق الأعراف والمعتقدات وبذلك يوهمنا بالعالم المخفي وراء ذلك كله وقدرته العجيبة على تغيير مسار الحياة الإنسانية لكن للأسف يفشل أمام الواقع وإلا فكيف نفسر رؤية «أوخيد» حين جعل (الحلم ، الوحي ، الحرية) في تقابل مع (الحقيقة ، الواقع ، الأصفاد).

لقد تأكدت بذلك جمالية التشكيل الاستعاري كوسيط " ترى به الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة "[1] ، وأفصح التقابل والترادف عن مستويات دلالية عميقة توحي بغرابة الموقف والمآل الذي جدَّ في حياة « أوخيد » ، فما كان حلما وحرية ووحيا صار حقيقة وأصفادا وواقعا ، والفلسفة التي كان يؤمن بها وحاول من خلالها أن لا يكون نسخة من أبيه ، يكرر سيرته ويعتقد اعتقاده ويفكر بأفكاره بل يعيش أسطورته مع « الأبلق » وبذلك يعتزل الزمن

1 - عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ، ص 205 .

الاجتماعي الذي يحيط بالقبيلة ويؤثر الفيافي والقفار حتى "وجد نفسه وحيدا بإزاء أونطولوجيا الموت والفناء"[1] فتحولت فردوسه إلى جحيم ولحقته لعنة الأب والتبر والنذر "أعلن أن النحاس الأصفر ملعون في القبيلة (...) هذا هو نذر تانيت ؟ أم لعنة الأب"[2].

ويأتي التشكيل التالي :

- "كيف جنحت الشائعة وطارت إلى أقصى الصحراء ؟
- إن الريح هي التي تنقل الشائعات والأخبار في الصحراء"[3].

ينتقل المشهد إلى جو العجيب الذي صنعته الصحراء حين تحولت إلى محطة أخبار ، فالعدد القليل للسكان فيها ، والفراغ هما الطاقم الرئيس لهذه المحطة إذ لا شيء يشغل البال إلا التقاط الأخبار وترويجها ، فحتى المسافات الطويلة لا تمنع وصولها ، فالرعاة هم مراسلون مميزون ينتقلون من مكان إلى مكان بحثا عن الكلإ والماء والفرصة مواتية لالتقاط الأخبار وترويجها ولا تفسير أفضل لحيرة «أوخيد» إلا هذا وإن كان الراوية قد تغافله عنوة ليفسح للمتلقي مجال المشاركة في تبديد هذه الحيرة.

لا يلبث أن يستأثر الراوية بذلك وحده فهو عليم بالصحراء إذ القوافل وأسفار التجارة وتنقل القبائل إنما هي قنوات إخبارية جديرة بذلك ، ولأنها كذلك فقد بلغت سرعتها سرعة الريح ذلك أن الفراغ القاتل وانعدام وسائل التسلية والترفيه وغياب ظروف العمل والاستعمار الإيطالي مسوغات

1 - سعيد الغانمي ، ملحمة الحدود القصوى ، ص 49

2 - الرواية ص 136 .

3 - المرجع نفسه ص 136.

تساعد على انتشار الموروث الشفوي في أوساط الناس ، فتتعدد الروايات وتكثر التأويلات ، وحرص رجل الصحراء الحفاظ على مكانته وكرامته من أولوية الأولويات ، فهي رأس ماله الحقيقي ، وهو أحرص على احترام المعتقدات والرموز والإشارات التي تحتفظ بها الذاكرة الجماعية في المجتمع الصحراوي فهي مقدسة عنده ، وأي خرق لها هو بمثابة الجريمة التي تستحق العقاب ، وأي مصير يحدث له فهو لعنة خرق هذه المقدسات ، والتبر هو واحد من هذه ، والآلهة القديمة « تانيت » أيضا حتى وإن كان يعتقدها وليا صالحا ، ولكلود ليفي ستراوس إشارة إلى هذه المقدسات إذ يقول: " الأشياء المقدسة تسهم في إبقاء العالم على نظامه باحتلالها الأماكن التي وضعت فيها "[(1)].

إن اهتمام رجل الصحراء بالجانب الروحي أكثر من اهتمامه بالجانب الشكلي ، ففي طلبه للرزق يلتفت إلى ما يشد صلبه، لكن في التعامل مع المعتقدات فهو شديد الحرص إذ لا يهمه الجسد بقدر ما تهمه الروح ولذا فهو يسعى لأن يحافظ على مكانته بقدر ما يستطيع ، وإن كان صاحبنا « أوخيد » في لحظات ما حين عارض زواجه من ابنة عمه ، ولحظة قبوله بالمقايضة وحفنة التبر استنكر للموروث وتجاهله.

لاشك الروائي طرف في ذلك ، فهذا الخرق وظفه كتبرير للقوى الخفية وراء لعنة التبر والنذر والأب ، وقد وظف من منظور الشخصية البطل عبارة " لطخ روحه "[(2)] كصورة حية تستعظم الذنب في الموروث الصحراوي ذلك أن الذنب فيها أبدي فهو يخدش الروح ، والروح كما سبق الذكر

1 - claude lévi strawss – the savage mind. London 1989 page 10

2 - الرواية ، ص 137 .

أعظم من الجسد في عرف الصحراء ، فحتى الموت لا يستطيع أن يمحو هذا الذنب لعظمته وقد أكد الرواية على لسان الشخصية ذلك " وإذا استطاع الموت أن يمسح اللعنة فهل يستطيع أن يغسل الإهانة من رؤوس الناس "[1] ذلك أن الرجل في الصحراء لا يملك ذاته فهو ابن القبيلة ، والمارد عليها مقطوع.

المشهد الثاني:

إن تشظي الدلالة هو أشد تأثيرا في المتلقي ذلك أنه يألف اللغة الساحرة ، لغة العدول والمجاز وهذا شأن التشكيل البياني في هذا المشهد ، والاستعارة بحضورها المميز شاركت في تشكيل دراما الموت ولغة النار لدرجة أننا لا يمكن أن نحصرها كلها والقليل منها يشفع للكثير.

- "تضاعفت الحيرة والدهشة.

- هل انطلقت شائعة أخرى في الواحة تنعيه وتعلن موته"[2].

إن العذاب النفسي الذي سُلّطَ على « أوخيد » أفقده الثقة في كل شيء ، حتى صار يشك في أي سلوك من الآخرين وأصبحت لغة الإشارة والإثارة والترقب تمارس تأثيرها على المتلقي بشكل تماهى مع شخصية الرواية وبدأت حين غاب الإحساس بالزمن والمكان ثم اشتدت من ردة فعل الفلاح غير الطبيعية فتحولت إلى جملة من التساؤلات أتاحت سيولة دلالية تدفقت من خلالها المعاني الثواني والثوالث والروابع حتى تمكن التردد واستقر في الفؤاد ، ولم يعد للاستقرار مكان حتى مع ما

1 - الرواية ، ص 137.

2 - المرجع نفسه ص 139.

سيقدم عليه « أوخيد » ، فخيوط الحكاية تتجه وجهة تنضوي تحتها فلسفة عميقة تجذرت في المخيال الصحراوي ولم تجد لها بديلا رغم وجود البديل.

« أوخيد » عازم على تصحيح الخطأ بالخطإ ، عازم على قتل « دودو » والراوية قد اختار الزمن بدقة متناهية فليلة الجريمة هي ليلة العرس وهنا تنفتح السيولة التأويلية وتتعدد القراءات والاستنتاجات ، فردة فعل الفلاح أثارت الشك فهو إما يعرف « أوخيد » ، وربما كان حاضرا في المقايضة وهاهو يستنكر مجيئه بعد فعلته أو لعله عرفه من خلال « الأبلق » وقرأ على ملامحه الريبة خاصة أن ليالي الأعراس عادة ما تشهد سفك الدماء لمواقف مشابهة ، وإمّات أخرى الله وحده يعلمها ويعلم ما يجول في رؤوس الفلاحين.

إن تضاعف الحيرة والدهشة لم يكن عند الشخصية وحدها فالراوية قد تمكن منها ، وهاهو يمارس سحره على المتلقي ليؤجج فضوله في معرفة الحقيقة أو على الأقل الاقتراب منها ، حتى لا يفوت عليه متعة القراءة، أو ليبقي خيط التواصل ممدودا ومشدودا نحو ما سيفعله « أوخيد » فهو إما يؤازره وإما يعارضه وفي الحالتين يحاول أن يجد لذلك الدوافع والمبررات حتى تأخذ صبغة شرعية مقبولة، وجاء المقطع أكثر درامية امتزجت فيه رائحة البارود والموت ، وغابت فيه الرقة والتعويذة (الصبر) ، وغاب العقل وانتصرت النفس ، تحالفت القوى الخفية وحلت اللعنة الحقيقية ، فكان الرعب والتقزز والتأوه في مظهر من مظاهر ضعف وحقارة الإنسان حين يسلم رأسه للشيطان ، وينقاد وراء هواجس نفسه.

- "انتفض وفاضت عيناه بالتوسل.

- ماتت الكلمة على الشفتين"[1].

ولم يكن للحكمة أن تجد طريقها إلى نفس « أوخيد » أو بالأحرى إلى نفس الراوية التي قتلت كل جميل في الإنسان وحرمته من الاستقرار والأمان ، وزرعت فيه الشر ولغة الانتقام بمسوغات واهية تعكس فلسفة خاطئة لا يمكنها أن تضمن للإنسان إنسانيته ، فتموت فيه لحظة ينبغي أن تكون فيصوب النار صوب النحر وبدم بارد ، يتجرد من فضيلة التسامح والحلم ولا يرق لتوسل أو رجاء بل يتفنن في قتل الكلمة التي لربما كانت بديلا آخر يفتح آفاق التفاؤل.

حاول أن يعيش أسطورته مع « الأبلق » ناضل من أجل ذلك ، و « دودو » أيضا حاول أن يسترد كرامته بحبه الضائع وناضل من أجل ذلك ، لكن اللعنة طاردتهما فلا ذاك محا عاره أو هنأ بأسطورته ، ولا ذاك استطاع بالتبر أن يعيش ما بقي من حبه ، كلاهما أراد أن يصحح الخطأ بالخطإ فخسرا كل شيء ، وكان للاستعارة قدرة كبيرة على تصوير هذه المأساة ذلك لأنها من " أعمدة الكلام ، وعليها المعول في التوسع والتصرف ، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ ، وتزيين النظم والنثر"[2] ولعل ذلك هو سر تأثر النفس وانسياقها مع هذا المقطع.

---

1 - الرواية ص 141.

2 - الجرجاني علي بن عبد العزيز الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر ، تونس ، ط1، 1992، ص348.

يتحقق الاعتقاد السائد في الصحراء من خلال تصرفات « أوخيد »، فكان أن ألقى صرة التبر فوق المكان الذي غابت فيه جثة « دودو »، وبذلك حاول أن يصور المجتمع الضروري الذي تحدث عنه ابن خلدون في مقدمته ، إنه المجتمع الذي يكتفي فيه أهله "في حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والسكن والدفء بالمقدار الذي يحفظ الحياة"[1].

إن الذهب عندهم يحتفظ بقيمته الرمزية لا بقيمته النقدية وهذا ما يفسر تصرف « أوخيد »، في حين يصور «دودو» المجتمع الحاجي "تعاونوا في الزائد على الضرورة واستكثروا من الأقوات والملابس والتأنق فيها"[2] فقد استغل الذهب في الوصول إلى ما وصل إليه وليسترد ما ضاع منه ، وحتى امتلاكه له لم يكن من السهولة بما كان فالجِد في البحث عنه فتح عليه على القيمة النقدية له ، وبذلك انسلخ عن الأعراف وتأثر كثيرا بمظاهر الحضارة والتمدن واشترى المكانة وعلو الشأن بعد أن داستها كلمة الرفض حين تقدم لخطبة آير يوما وعجز عن دفع مهرها الغالي ، لكن في الأخير دفع ثمن الخروج عن العرف ولم يكن التبر والثراء ليحفظا له حياته .

المشهد الثالث:

تتحرك لغة الثأر عند أهل « دودو » ، ويتحرك الكائن الخفي القابع في الأحلام ، ويتحول المطارد إلى طريدة سلكت بها الرواية مسارا مفتوحا على الإثارة والتشويق ، فقد دسّ الراوي في أذهاننا

1 - ابن خلدون ، المقدمة ، ص 120 .

2 - المرجع نفسه ص120.

حقيقة أنّ عرف الصحراء "لا يبيح تقاسم الإرث قبل الانتقام للقتيل"[1] وحاصر في الوقت نفسه « أوخيد » بملازمة الحلم المزعج حتى صار في اليقظة ودفع به إلى الاختباء في الكهوف حيث لا أنيس ولا معاضد ، حتى هذا المأوى تحول إلى قبر بعدما كان ملاذا آمنا ، وأصر الراوي أن ينعته بالقبر لتبقى صورة الموت تطارد « أوخيد » أين ما حل وارتحل وبذلك يؤكد لعنة القوى الخفية ، ولعبة الموت والحياة في الصحراء فيزداد بذلك الشعور بالخوف والتردد وتتضاءل فرص النجاة.

- "الكائن الخفي القابع في ثنايا الظلمات.
- الظلمات المحبوسة في بيت الأنقاض.
- يتلمس الهواء بحثا عن الكائن"[2].

حتى يزداد شعورنا بالتردد جاءت هذه الصور مليئة بالحياة مثلت لنا صورة الكائن الخفي يزداد خفاء وهو يقبع في الأماكن المظلمة حيث تستحيل رؤيته خفيا فكيف إذا كان الفضاء أكثر منه خفاء ، فأي كائن هذا ؟ ولماذا لا يظهر ؟ هو سر الغرابة والتعجيب الذي يترك المتلقي في حيرة يحاول جاهدا أن يرى الحقيقة لكن لا يستطيع.

يبقى التردد كبقاء الكائن الخفي وتتحول معه الظلمات نفسها مختفية في أنقاض البيت ، كأنها الأخرى تريد الخفاء أو تخفي وراءها أمرا مريبا شحن قلب « أوخيد » بخوف لم يعرفه قط حتى وهو يعيش الوحدة بصحبة الجن أخوف ما يخاف منه الإنسان ، لكن عزمه على معرفة هذا الكائن يدفعه

1 - الرواية ص 144 .
2 - المرجع نفسه ص 143.

للمحاولة فيتخذ من الهواء حبلا يتمسك به لعله يبلغه لكن المحاولة بائسة فالكل يدل على الخفاء ، الكائن الخفي والظلمات والهواء ، وكأن الراوي يتعمد أن يزرع في قلوبنا الخوف ويمنع عنا كل سبيل في الوصول حتى اختار « أوخيد » أن يتابع الرؤيا يقظا مفتوح العينين في إشارة أخرى إلى مجهول آت فالعادة أن الرؤيا إذا تكررت تحققت ، فصار الخوف خوفين ، معالم الرؤيا الغامضة والاعتقاد في تحققها حتى صار ذلك يقينا بالقرائن التي زرعها الراوي في ثنايا هذا المشهد.

- "عرف الصحراء لا يبيح تقاسم الإرث قبل الانتقام للقتيل"[1].

- "هو مخنوق لأنه مقطوع ، الويل للمقطوع"[2].

- "لا يعرف « أوخيد » لماذا خامره هذا اليقين: الودان لن ينجو (...) أحس بالقلق واليأس بسبب هذا الإيحاء"[3].

- "إذا بكى رجل في الصحراء طلبا لشيء فلا بد أن يناله يوما"[4].

وتتأكد الحقيقة التي استدرج الراوي « أوخيد » إليها أو بالأحرى أرادها له لكن تسلطه على الشخصية « أوخيد » ضل ملازما حتى أنه منعه من أن يفسر لنا تلك الرؤيا ، فبقيت سرا راح مع صاحبه " انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ ، ضرب بيت الظلمات زلزال ، انهار الجدار الفظيع

---

1 - الرواية ، ص 144

2 - المرجع نفسه ، ص 147

3 - نفسه ، ص 149 .

4 - نفسه ، ص 155 .

بضربة سيف النور ، فتبدى الكائن الخفي ولكن بعد فوات الأوان "[1] ، فالسيف الذي هوى على رقبة « أوخيد » هو سيف من نور ، هو قبس مفاجئ انشطرت به الظلمة ، هو زلزال ضرب بيت الظلمات وكأن هذا السيف خلصه من خوفه من معاناته مع الرؤيا وإشاراتها ، وحياة الاختباء والهروب من أقارب « دودو ».

لقد كتب له الخلود أن يموت في سبيل الوفاء ، في سبيل الأخوة العجيبة التي صنعها الإنسان والحيوان حين افتقدها الإنسان مع الإنسان ، فحين "يسمع استغاثات الجمل المريرة ، يصبح الموت الفعلي هو الطريق الوحيد للنجدة ، للحياة الرمزية ، للموت الأسطوري كي تتوقف هذه المعانات ، وتتوقف الرؤيا فلا يعود بوسع الراوي أن يلاحقه إلى العالم الآخر لأنه ابن العالم الأرضي"[2] ومن جهة أخرى تظهر بشاعة الإنسان اتجاه الإنسان حين تعمى بصيرته فيصير أفتك لعوالم الإنسانية من الشر نفسه.

التشكيل المجازي:

لقد كان للمجاز قصب السبق في تشظي الدلالات ، وتحريك المقطع المأساوي الذي آل إليه « أوخيد » و « الأبلق » ، فحين استجاب لاستغاثات أخيه في الدم كان من قبيل الافتداء بالنفس ولم يكن بوسعه أن يخفي مشاعره ، فقد قادته الأصوات المؤلمة المفجعة نحو مصير لم يحسب له حسابه

---

1 – الرواية ، ص 160

2 – ينظر: سعيد الغانمي ، ملحمة الحدود القصوى ، ص 91 .

فهو بذلك ابن اللحظة ولا يهمه شيء إلا أن يخلص أخاه ، لقد فهم الرسالة وتحققت إشارات الرؤيا والرسومات.

هاهو يتلقى ألوان العذاب الذي لم تعرفه إلا الأساطير "تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة "[1] فقد ربطوا المسكينة بين جملين يسيران في اتجاهين متعاكسين ، وأحرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط ، وجد نفسه في البرزخ ، رأى الفردوس ، زغردت الحوريات ، ناحت الجنيات، زحف الجسد الممزق ، زحفت الأشلاء ، إنه مقطع مأساوي يصور ثنائية الصراع بين الخير والشر ، بين السماوي والأرضي ، بين المقدس والمدنس ، بين الواقع والرمزي.

الودان – بما يحمله الاسم من حمولة دلالية متعددة تتضمن البعد الأسطوري والديني – أحن على « أوخيد » وافتداه بنفسه فترك فيه شعورا افتقده كثيرا " الودان ليس شاة أرضية ، إنه شاة سماوية ، ملاك سماوي ، رسول ، الودان مثل « الأبلق » رسول ، ما أندر مثل هؤلاء الرسل"[2] الودان هو واحد من مراكب الجن التي كان العرب يطلقونها على بعض الحيوانات التي كانت تقترن بالآلهة على غرار الثور الوحشي ، والأفعى والضب واليربوع والقنفذ.

قد ترك هذا الحيوان أثرا طيبا وشعورا حسنا كان قد افتقده « أوخيد » عند بني جلدته فهاهو واحد من أقارب « دودو » يصور وجها آخر من وجوه الصحراء إنها القساوة بما تحمله من معنى إذ يستحضر أبشع ما في أسطورة تانس وأطلنتس ، إنها الصورة الدامية في المشهد كله تظهر قسوة

1 – الرواية ص 160 .

2 – المرجع نفسه ص 152 .

الإنسان حين يتجرد من إنسانيته فيعكس بذلك غرابة الواقع وما تفعله المدنية من تدمير للقيم النبيلة، وحتى يظهر هذا المقطع في صورة نابضة بالحياة تقشعر منها الجلود وتتقزز منها النفوس استحضر الراوي لغة أدبية تنضح بسيولة دلالية هي لغة المجاز والانزياح لتظهر الوجه البشع الذي يبعث على الرعب وتنقطع منه الأنفاس ، إنها صورة الموت التي اختارها الراوي للشخصية البطل وتوارى فيها خلف دلالات الأسطورة باعتبارها عتبة فنية موغلة في الفكر البشري ليهندس بها نهاية يشع منها البعد العجائبي ، هذه النهاية التي كان قد مهد لها بتوظيف رسوم الأولين كمادة فنية وغطاء لغوي مارس عليه به لعبة الموت في لحظات الهروب والاختفاء ليزيد من معاناته " لا يعرف لماذا أيضا أحس بالقلق واليأس بسبب هذا الإيحاء"[1].

1 – الرواية ص 149 .


خاتمة

الخاتمة:

الحكم على نهاية البحث سابق لأوانه فموضوعه بالمكانة التي لا تقبل الوقوف عند هذا القدر اليسير، فهو جدير أن تنبري له الأقلام على اختلافها لأن في ذلك تواصل نحو أبدية تجمع الاختلاف والتنوع والتطور والاستزادة، وتطلّع إلى التميّز والخلود، فاقتران العجائبي بالتخييل والغرابة والإثارة أسال لعاب الأقلام الروائية فامتاحت منه هذه الطاقة الإبتكارية لتكسِّر قوالب الواقع الضيّقة ومن خلال بحثي هذا حاولت أن أقترب من مفهوم العجائبي ما استطعت وأن أتتبع روافده على أنواعها لعلي أجد سر قدرتها على نقل المتلقي إلى عوالم الإثارة والدهش، تأسره علامات الاستفهام والتعجب، يتصارع مع جملة من المتناقضات يميل فيها تارة للتصديق وتارة للتكذيب، يطلق العنان للمخيّلة تسبح في فضاءات اللامعقول عله يجد فيها التعويض، وحاولت أن أشتغل على العجائبي من خلال رواية التبر لإبراهيم الكوني علي أجد معالم الرواية الحديثة وسر انفتاحها على الخطاب العجائبي، وقد تضمن البحث نتائج متعددة منها ما تم الإشارة إليه في ثنايا هذا البحث، ومنها ما أوجزته في النقاط الآتية:

– إن للعجائبي روافد متنوعة يمتاح منها ما له قدرة على تصوير زيف الواقع وغرابته وإكراهاته، ويستثمر الترميز ليمرر الرسائل والانتقادات ما يستدعي من القارئ ثقافة واسعة يهتدي بها إلى فهم المخبوء.

– إن العجائبي قد لون جميع مكونات الرواية دون استثناء، حتى تصير الشخصيات مسوخا تنضح بكل ما يثير الغرابة والدهش في أفعالها وصفاتها وتصرفاتها، وتحول الفضاءات إلى أمكنة مخيفة

تثير التردد والفزع، تلتحف السواد المظلم في متاهات ملتوية لا يبين لها قرار تخفي وراءها كل المفاجآت الممكنة، ويصير الزمن يطول ويتقلص، يتوقف تارة وينحبس تارة أخرى، يترصد الشخصيات بكل ما يدعو للقلق والحيرة.

- قدرة اللغة من خلال الاستعمال البلاغي لها على صنع الوظيفة السردية للعجائبي، فالتشكيلات الاستعارية والمجازية لها قدرة على تصوير مشاهد نابضة بالحياة.

- يشغل العجائبي حيِّزا في رواية التبر من خلال توظيف الأساطير والخرافات والسحر والجن والأمثال الشعبية ورسوم الأولين وخبايا الصحراء وللمؤلف قدرة على ترويض اللغة لخدمة العجائبي من خلال التشكيل اللغوي والاستعاري والمجازي ولم يكن من السهل الوقوف على الكل فرأيت في اليسير كفاية لا نهاية.

حسبي في الأخير أن أواصل بحثي مستقبلا لأتعمق أكثر في موضوع العجائبي أو قد يكون لغيري فرصة التعديل والإضافة ذلك أن العجائبي من الموضوعات حديثة العهد بالتناول وكان محل اختلاف في تحديد مفهومه بين الأدباء والنقاد عربهم وعجمهم، ولا أنسى أن أقدم شكري الجزيل للأستاذ الدكتور المشرف: هواري بلقاسم على أن حفني بكريم المعاملة وأسدى إليّ توجيهات قيمة ساعدتني على كتابة هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم)**

المصادر والمراجع:

- **ابن عبد الله شعيب أحمد** : بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية ، ابن خلدون للنشر والتوزيع . 2004

- **أبو بكر محمد بن إسحاق بن خزيمة السلمي النيسابوري**: صحيح بن خزيمة، المكتب الإسلامي دمشق –سوريا- 1980.

- **أبو يعقوب يوسف محمد ابن علي السكاكي**: مفتاح العلوم شرح الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983.

- **أحمد زياد محبك**: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين للنشر، ط1، 2001، دمشق– سوريا.

- **أنس داوود**: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، الجماهيرية– ليبيا، د.ر.ط، د.ت.ط.

- **الجاحظ**: البيان والتبيين – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، د.ر.ط، د.ت.ط.

- **جبرا إبراهيم جبرا**: دراسات نقدية ، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2، 1985، بيروت.

- **الجرجاني** : التعريفات – بيروت – مكتبة لبنان 1978.

- **الجرجاني علي بن عبد العزيز**: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر ، تونس ، ط1، 1992.

- **جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرّم بن منظور الإفريقي المصري**: لسان العرب ، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف- القاهرة، د.ر.ط، د.ت.ط.

- **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1 ، 1991.

- **حسين علام**: العجائبي في الأدب – منشورات الاختلاف – الجزائر العاصمة - ط 1، 2010.

- **حميد لحميداني** : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي2000، ط3.

- **رجاء عيد** : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1979 .

- **رجاء عيد**: البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث دار المعارف الإسكندرية ط1 1993.

- **سعيد الغانمي**: ملحمة الحدود القصوى ، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2000 .

- **سيد قطب**: في ظلال القرآن ، دار الشروق المجلد السادس ، الجزء 29 بيروت ، ط 12 ، 1986.

- **شعيب حليفي**: شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الحرف للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط . 2 ، 2007 .

- **ضياء الدين ابن الأثير الجزري**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق كامل محمد عويضة، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1989.

- **عبد الإله النبهان** : بحوث في اللغة والنحو والبلاغة ، مطبعة اليمامة ، حمص سورية 1995 .

- **عبد الحكيم راضي**: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980.

- **عبد الرحمان بن خلدون**: المقدمة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1979.

- **عبد الفتاح كيليطو** : الأدب والغرابة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 3 ، 2006 .

- **عبد القاهر الجرجاني**: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة ط6، 1959م.

- **عبد الله الغذامي**: القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، 1994 – بيروت.

- **عبد المالك مرتاض**: مقدمة في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران 2005.

- **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1995 .

- **عبد المالك مرتاض:** في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1998.

- **عبد المتعال الصعيدي** : البلاغة العالية ، علم البيان ، مكتبة الآداب ، القاهرة 2000 .

- **عبيدة صبطي – نجيب بخوش:** الدلالة والمعنى في الصورة ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ، القبة القديمة ، الجزائر ، ط1، 2009 .

- **فايز الداية** : جمالية أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر، دمشق ط2، 1996 .

- **القزويني** : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، تحقيق فاروق سعد ، دار الآفاق الجديدة، بيروت– لبنان، ط4، 1981.

- **محمد حسن حماد** : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997.

- **محمد عبد المطلب:** البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب مصر ط1 ، 1984 .

- **منذر عياشي:** الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سورية .

- **نبيلة إبراهيم:** الأسطورة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الموسوعة الصغير 154، بغداد 1979 .

المراجع المترجمة:

- **أرسطو**: الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، 1959.

- **أرسطو**: فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، ط 2 ، 1973 .

- **تيزيفان تودوروف**: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة صديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات- القاهرة 1994.

- **رولان بارت**: درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العلي ، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ، ط 2 – 1986.

- **غاستون باشلار** : جمالية المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 – 1984 .

- **هيغل ومجموعة من المؤلفين**: الأدب والأنواع الأدبية ، ترجمة طاهر حجار ، دار طلاس ، دمشق 1985 ، ط . 1 .

المدونات:

- **إبراهيم الكوني**: رواية التبر ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 1992.

- **إبراهيم الدرغوثي**: رواية وراء السراب ...قليلا، دار الإتحاف للنشر ، ط 1 ، تونس، 2002.

- **طاهر بن جلون**: رواية ليلة القدر، ترجمة محمد الشركي، مراجعة محمد بنيس، لوسوي باريس، دار توبقال، المغرب، لافوميك ، الجزائر 1989.

- **عبد الهادي الفرطوسي:** رواية الأرض الجوفاء ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 . 2003

- **فاضل العزاوي** : الأسلاف ، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا 2001 .

المراجع الأجنبية:

- denis mellier . la littérature fantastique . Ed du seuil . coll mémo . fév 2000.

- a glossary of literary terms,M. M . Abrams, Cornel university,USA,1993 .

- Story and discourse ,Seymour Chatman ,cornel university press.1978.london.

- claude lévi strawss – the savage mind. London 1989 .

- Jack lakov: L'étrange et le merveilleux dans l'islam medieval colloque ed jeune Afrique 1978.

الرسائل الجامعية

- **جميل حمداوي** : النص الموازي في روايات بن سالم حميش أطروحة دكتوراه دولة 2001 ، المغرب.

المجلات:

- **زياد صالح الزعبي**: مجلة الآداب و العلوم الإنسانية العدد 03 - 2004 منشورات مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع سيدي بلعباس – الجزائر.

- **سيزا قاسم**: دلالة المكان، مجلة ألف، عدد 6، 1986.

- **شعيب حليفي** : بنيات العجائبي في الرواية العربية ، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1997.

- **صبري حافظ** : التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة عيون ، المقالات ، ع . 2 ، المغرب 1986.

المواقع الإلكترونية:

- **عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل**: الاتجاه العجائبي في الأدب السعودي المعاصر ، جامعة الملك سعود ، الرياض، www.pdffactory.com.

فهرست البحث

ملخص البحث

إن العجائبي من أهم التقنيات التي اعتمدتها الرواية الحديثة لتحقق بها ثراء فنيا متميزا ينفتح على التجديد تنتقد به الواقع وتبنيه مرة أخرى بعيدا عن الالتزامات السياسية والاجتماعية وتمرر به الرسائل والانتقادات، فاقترانه بالتخييل والغرابة والإثارة يضمن الرمزية والإيحاء وحتى أقف على هذه المعاني تمثلت الإشكالية الآتية: ماالعحائبي؟ ماهي غايات توظيفيه واستثماره في الكتابة الروائية ؟,أين يتجلى في كتابات إبراهيم الكوني من خلال رواية التبر؟

هذه التساؤلات وأخرى ضمنية حاولت أن أجيب عنها معتمدا على المنهج الأسلوبي ودون إقصاء بقية المناهج وكان لتوجيه أساتذتي فضل اختياري الموضوع خاصة الدكتور اسطمبولي الذي اقترحه علي ولأنه جديد آثرت المجازفة.للتعرف عليه ,ويعد ابراهيم الكوني في كتاباته واحد ممن وظفوا العجائبي وتميزوا في ذلك فاخترت واحدة من درره * التبر* لتكون محل التناول الإجرائي وباعتماد المقاربة الأسلوبية لأصباغ الطابع الموضوعي ومعالجة الظاهرة الأسلوبية.

الكلمات المفتاحية.

العجائبي؛ الميثولوجيا؛ الأسطورة؛ الخرافة؛ الحكاية الشعبية؛ التناص؛ التبر؛ التشكيل اللغوي؛ التشكيل البياني؛ الأسلوبية.